

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Pedagogická fakulta

Skupina 12/15 a její místo v českém umění druhé poloviny 20. století

Art group 12/15 and its place in the second half of the 20th century Czech art

Mayerová Miroslava

Katedra výtvarné výchovy

Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání
prezenční studium

Vedoucí: Doc. PhDr. Jaroslav Bláha, Ph.D.

Praha 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „Skupina 12/15 a její místo v českém umění druhé poloviny 20. století“ vypracovala pod vedením vedoucího bakalářské práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 13. 7. 2016

Podpis

Poděkování

Tímto bych ráda poděkovala Doc. PhDr. Jaroslavu Bláhovi, Ph.D. za pomoc, cenné rady a trpělivost při vedení práce. Velice děkuji členům Archivu výtvarného umění, o. s. za vstřícnost při hledání archivních dokumentů, především Janu Kuntošovi za ochotu a věnovaný čas. V neposlední řadě patří poděkování mé rodině za projevenou podporu a pomoc, zejména pak tatínkovi za lekci svařování.

Anotace

Mayerová, Miroslava: Skupina 12/15 a její místo v českém umění druhé poloviny 20. století. [Bakalářská práce] Praha, 2016. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy.

Název bakalářské práce:

Skupina 12/15 a její místo v českém umění druhé poloviny 20. století

Práce zkoumá vývoj a význam umělecké skupiny 12/15 Pozdě, ale přece pro rozvoj společnosti ve druhé polovině 20. století. Teoretická část se zabývá sociokulturním prostředím a historickou situací před a v době vzniku skupiny, popisuje její formování a prezentuje tvorbu jednotlivých členů skupiny až do jejich druhé společné výstavy. Didaktická část přibližuje za pomoci konceptů užívaných skupinou její činnost žákům. V praktické části práce je zrealizován didaktický úkol a formou sebereflexe zhodnocena jeho realizovatelnost a přínosnost. Součástí práce jsou archivní články a zprávy o skupině 12/15.

Klíčová slova

Druhá avantgarda, postmoderna, umělecké skupiny, kresba, malba, socha, prostor, konfrontace, vývoj, setkávání, subjektivita, individualita, exprese, výpověď.

Annotation

Mayerová, Miroslava: Art group 12/15 and its place in the second half of the 20th century Czech art. [Bachelor thesis] Prague, 2016. Charles University in Prague, Faculty of education, Art education department.

Title of the Bachelor's Thesis:

Art group 12/15 and its place in the second half of the 20th century Czech art

This thesis focuses on the evolution and influence of art group 12/15 on socio-cultural development of society in the second half of the 20th century. The theoretical part encompasses the socio-cultural environment and historical situation before and during the formation of the group, describes its formation, and presents the work of individual group members until their second joint exhibition. The didactic part teaches students the group's activities by utilising concepts used by 12/15. The practical part of the work carries out didactic task and by form of self-assess evaluates its feasibility and usefulness. The work includes historical documents and articles about group.

Key words:

Second avant-garde, post-modernism, art groups, drawing, painting, sculpture, space, confrontation, development, encounter, subjectivity, individuality, expression, statement.

OBSAH

ÚVOD	8
1 UMĚLECKO-HISTORICKÁ ČÁST	9
1.1 NÁSTUP A PROFILACE DRUHÉ ČESKÉ AVANTGARDY – OD PŘELOMU 50. A 60. LET DO PRAŽSKÉHO JARA 1968	9
1.1.1 GENEZE DRUHÉ ČESKÉ AVANTGARDY.....	11
1.1.1.1 Společenské kulturní a politické kořeny nástupu druhé avantgardy	12
1.1.1.2 Informel jako společný jmenovatel nastupující generace	12
1.1.2 ROZMACH A PROFILACE DRUHÉ ČESKÉ AVANTGARDY.....	14
1.1.2.1 Vyrovnání s tendencemi evropské avantgardy 2. poloviny 20. století.....	14
1.1.2.2 Zlatá šedesátá	15
1.2 NORMALIZACE JAKO NÁVRAT TOTALITNÍCH PRAKTIK	18
1.2.1 SPOLEČENSKO KULTURNÍ SITUACE V PRVNÍ FÁZI NORMALIZACE (70. LÉTA)	18
1.2.2 PROMĚNY UMĚLECKÉHO PROJEVU V OBDOBÍ NORMALIZACE	20
1.3 PRENATÁLNÍ FÁZE A GENEZE SKUPINY 12/15 POZDĚ, ALE PŘECE	23
1.3.1 UMĚLECKÝ ŽIVOT – PŘELOM 70. A 80. LET	24
1.3.2 NEOFICIÁLNÍ VEŘEJNÝ PROSTOR JAKO MÍSTO SETKÁVÁNÍ A KONFRONTACE	25
1.3.3 DOBOVÉ TENDENCE A ORIENTACE BUDOUCÍCH ČLENŮ SKUPINY 12/15.....	28
1.3.4 FORMOVÁNÍ A USTANOVENÍ VOLNÉHO Seskupení 12/15	38
1.3.5 USTANOVENÍ SKUPINY	40
1.3.6 POZDĚ, ALE PŘECE – 1. SKUPINOVÁ VÝSTAVA V KOLODĚJÍCH	43
1.3.6.1 Koncepce výstavy jako generační profil skupiny 12/15	44
1.3.6.2 Ohlasy a recenze první společné výstavy.....	45
1.3.7 DRUHÁ SPOLEČNÁ VÝSTAVA JEDEN STARŠÍ – JEDEN MLADŠÍ	47
1.3.7.1 Recenze výstavy Jeden starší - jeden mladší	47
1.3.8 NÁSTIN DALŠÍHO SMĚŘOVÁNÍ SKUPINY 12/15	48
2 DIDAKTICKÁ ČÁST	50
2.1 Úvod	50
2.2 EDUKAČNÍ PLÁN	51
2.2.1 VYBRANÁ DÍLA, ZDŮVODNĚNÍ.....	54

2.3	ZHODNOCENÍ	57
3	PRAKTICKÁ ČÁST	58
3.1	ÚVOD	58
3.2	VLASTNÍ PRÁCE	58
3.2.1	POSTUP PRÁCE	59
3.2.2	VÝSLEDEK	60
3.3	ZHODNOCENÍ – SEBEREFLEXE	62
4	ZÁVĚR.....	63
5	REFERENCE	64
6	PŘÍLOHY	70

ÚVOD

Tato práce se zabývá uměleckým seskupením 12/15 Pozdě, ale přece. Volné seskupení 12/15 vzniklo roku 1987 v reakci na soudobé podmínky ve výtvarném umění, úkolem byla především konfrontace a spolupráce názorově a umělecky velmi rozmanité skupiny tvůrců. Za důležité považuji sledovat vývoj seskupení a atmosférou ve společnosti v době, která byla silně poznamenána vládnoucím režimem. Důraz je kladen na genezi skupiny v období normalizace. Cílem je zařadit a popsat sdružení v rámci kontextů dobového umění a přiblížit tak činnost a význam skupiny široké veřejnosti. Dobově bude práce ukotvena především v sedmdesátých a osmdesátých letech, zmíněn je i vývoj předchozí z důvodu procesů, které společnost a umění ovlivňovaly. Snahou je sledovat cesty jednotlivých umělců (Jiří Beránek, Václav Bláha, Jaroslav Dvořák, Kurt Gebauer, Ivan Kafka, Vladimír Novák, Ivan Ouhel, Petr Pavlík, Michael Rittstein, Tomáš Švéda a Jiří Načeradský) do vzniku skupiny a dále do jejich první a druhé společné výstavy. Téma bakalářské práce jsem si zvolila z důvodu zvýšeného zájmu o toto důležité období našich dějin. Zajímá mě pohled na tvorbu umělců v době restrikcí a nemožnosti svobodného vyjádření.

Práce se sestává ze tří částí. Teoretický oddíl ukotvuje téma do souvislostí se sociokulturními, historickými i politickými událostmi. Pomocí popisu tendencí, metod, jejich příčin a důsledků poskytuje podklad pro pochopení dobové situace. Věnuje se formování, zrodu a prvním společným výstavám, nastíněn je i vývoj po roce 1989. Zdroj poznání tvořila umělecko vědní, historická, sociologická literatura i dobové články vyhledané v Archivu výtvarného umění, o. s.

V didaktické části je přiblížena tvorba členů skupiny žákům pomocí edukačních technik. Aplikován je koncept, který využívalo samo seskupení v kombinaci s diskusí, beletristickými ukázkami a vizuální motivací. Cílem této části je seznámit studenty s tvorbou skupiny 12/15, pochopit dobové kontexty a pomocí výtvarných úkolů si vyzkoušet přístupy, které tvůrci seskupení ve své práci využívali. Použita byla literatura věnující se didaktice výtvarné výchovy.

Práci uzavírá praktická část, která přirozeně navazuje na předešlé úseky a pomocí vlastního výtvarného artefaktu potvrzuje funkčnost aplikovaného didaktického přístupu. Tento úsek práce zužitkovává znalosti získané z teoretické části a dodržením zásad určených edukačním plánem dochází k prezentovanému výsledku. Finální dílo i proces tvorby jsou zhodnoceny formou sebereflexe.

1 UMĚLECKO-HISTORICKÁ ČÁST

„Nepochopení přítomnosti se nevyhnutelně rodí z neznalosti minulosti. Možná však, že je stejně marné vyčerpávat se snahou o porozumění minulosti, nevíme-li nic o přítomnosti.“

Marc Bloch

(Obrana historie aneb historik a jeho řemeslo)

Dějiny umění nejsou tvořeny jen samotnými díly, styly či určitým chováním umělců, ale stejně tak jako všechna odvětví lidské činnosti odrážejí svou dobu, způsob myšlení lidí, různá omezení, nařízení, tendence a inklinace. Dějiny umění jsou tak jedním z nástrojů, které nám mohou pomoci interpretovat historii samotnou. Ekvivalentně k tomu je potřeba vnímat dějiny jako spolutvůrce uměleckých počinů a jednání. Tato část práce proto představuje nejen umělecké souvislosti vzniku skupiny, ale i společensko kulturní pozadí, na kterém se seskupení ustanovilo. Petr Pavlík, člen skupiny, si do svého malířského deníku poznamenal: *„Umění je nejspolehlivější paměť lidstva.“* (Drury & kol., 2010, str. 36)

1.1 Nástup a profilace druhé české avantgardy – od přelomu 50. a 60. let do Pražského jara 1968

Doba, kdy v Čechách vládla komunistická strana, je natolik specifická, že je potřeba ji blíže popsat, abychom lépe pochopili omezené způsoby a možnosti sebevyjádření, kterých se umělcům dostávalo a atmosféru doby, ve které členové Volného seskupení 12/15 vyrůstali. Od roku 1948 se po celých 40 let střídala méně či více přísná varianta komunistické totality. Represivní politika a všudypřítomný strach padesátých let samozřejmě přinesl změny v umění. Kultura se dělila na oficiální, státem podporovanou, neoficiální, působící skrytě a tzv. šedou zónu, pohybující se na hraně obou extrémů. (Jungová, 2009)

I umělci, z počátku věřící komunistickým ideálům, v této době pomalu prožili. Tvorbu pod vlivem tzv. socialistického realismu už většinou chápali jen jako úlitbu státu a jednodušší způsob existence. O mladé tvůrce se na první, zjednodušený pohled, zdálo být dobře postaráno, přesně podle toho jak se režim navenek potřeboval prezentovat. Jindřich Chalupecký napsal: *„Na školách je učili kreslit, malovat a modelovat tím způsobem, jaký byl prohlášen za realistický, pak na ně pamatovali stipendii a pracovními úkoly a jejich práce přijímali blahovolně na výstavy. Čekal*

je bezpečný postup, téměř jako ve státní službě, a obvykle výnosnější. Od špatných příkladů, které by je mohly svést z úspěšné cesty, byli ochráněni. Neexistovaly pro ně styky se západním světem; nedostaly se jim do ruky cizí časopisy ani knihy. Ale to byl spíše chov, než výchova. Po uměleckých osobnostech, o které by se byli mohli opřít, se mladí umělci marně ohlíželi. Zmocňoval se jich neklid. Co je učili, co jim ukazovali, to nebylo přece to, proč se rozhodli stát umělci. Byli vehnání do krajní situace. Měli na vybranou mezi pouhou konvencí a plným rizikem vlastní tvorby. Střední cesty nebylo.“ (Chalupecký, 1994, str. 25)

Mladí tvůrci si tuto situaci většinou dobře uvědomovali. Mezi nimi, stejně tak jako ve společnosti se projevovala dvojí morálka. Lidé měli na jedné straně potřebu žít sami pro sebe, skrytě před všudypřítomným uchem režimu a na straně druhé se sdružovat, být aktivní a vzájemně se podporovat.

V umění byla velkým problémem izolace a nemožnost konfrontace tvorby se světem za oponou. I autorům tvořícím dle vlastního přesvědčení a svědomí chyběla důležitá možnost diskuze a srovnání vlastního uměleckého růstu. K částečnému zlepšení došlo koncem padesátých let, mimo jiné i díky bruselskému Expu z roku 1958. Pro české umělce velice úspěšná výstava znamenala znovuoobnovení zpřetrhaných kontaktů a především velkou dávku inspirace a motivace.

Expo jako by nastartovalo desetiletí uvolnění. Do českých zemí se pomalu dostávala globální volnomyšlenkářská nálada společnosti (ve světě např. rozvoj feminismu, hippies, nové hudební styly, dobývání vesmíru).

Na našem území nahrávala tomuto posunu destalinizace Sovětského svazu po pádu kultu osobnosti. Politické uvolňování v Moskvě a mírnější vláda N. S. Chruščova vedla ke změnám v politice ostatních socialistických států. Politické uvolňování z jara 1956 se projevovalo aktivizací společenských organizací. Důkazem tání byla i kritika poměrů a cenzury, která zazněla na II. sjezdu československých spisovatelů v roce 1956. V ČSSR došlo k mírnému obratu a uvolnění i díky výměně komunistického vedení. Zavedena byla „Nová soustava plánovitého řízení“ v důsledku vnímání nefunkčnosti socialistické ekonomiky. Ve společnosti dorůstala první poválečná generace, jasně si uvědomující problematiku situace a nesouhlasící se zaběhnutými zvyklostmi. (Kaplan, 1992, stránky 37-61)

V oblasti umění se však tvůrci ocitli v jakémsi vzduchoprázdnu. Vznikala sice vynikající sdružení umělců, jako byla v roce 1957 skupina Máj 57 a Trasa 54 a později i UB 12, jejich programem se však vzhledem k existenciální nutnosti stala hlavně podpora individuálního rozvoje jedince.

1.1.1 Geneze druhé české avantgardy

„Jakýmsi prologem vývojové etapy šedesátých let je konec let padesátých. Ten po totalitní normalizaci předcházejícího desetiletí a s ní související ztrátou kontinuity přináší razantní nástup české moderny, která se formuje do nově vznikajících skupin.“ (Bláha, 1993/94, str. 19) Skupinami o kterých ve svém článku Jaroslav Bláha píše, byly Máj 57 a Trasa 54. Umělci těchto skupin vstupovali do výtvarného světa jako první poválečná generace. Právě oni tak mohli navázat na válkou přerušenu avantgardní tradici. Východiskem tvorby se staly surrealismus a kubismus, které zde byly před válkou silně zakořeněny. Bláha připomíná, že: *„Nelze (...) opomenout ani další zdroje inspirace: novou věcnost v působivé poloze rustikálního lyrismu, neorealismus, v sochařství pak vlivy Guttfreundova kubismu dvacátých let, Bedřicha Stefana, Hany Wichterlové, Vincence Makovského ad.“* (Bláha, 1993/94, str. 19)

„Kroťká generace“, jak ji nazval Josef Brukner, svým zájmem o všednost, každodennost, jedince a pečlivou práci v ateliéru značila: *„(...) bytostné přesvědčení, že moderní umění má logický vývoj, který nelze ani zpřetrhat, ani přeskočit, ale na který se musí trpělivě navázat.“* (Bregantová P. , 2007, str. 96) To ostatně dokazují tvůrci, jakými byly například sestry Válové. (Viz obrázek 1.)

Obrázek 1 Květa Válová, členka Trasy 54, Rozloučení, 1958



Zdroj: (Bregantová P. , 2007)

1.1.1.1 Společenské kulturní a politické kořeny nástupu druhé avantgardy

Rok 1948 znamenal konec u nás rozvinutého spolkového života. Do roku 1956 zde existoval Ústřední svaz československých výtvarných umělců, který mocensky sloučil členy jednotlivých uměleckých spolků. Změnu přinesl rok 1957, který i v reakci na situaci v Maďarsku¹ znamenal jisté uvolnění a umožnil obnovení spolkové činnosti. (Brůža, 2010) Povoleno byl vznik tvůrčích výtvarných skupin, čehož jako první využily výše zmiňované Skupina Máj a skupina Trasa. Zakládání tvůrčích skupin (například UB 12, Křižovatka, Index aj.) jako spontánní opozice vůči monopolnímu Svazu probíhalo od roku 1958 až do sedmdesátých let. Sdružování tvůrců ve skupině či spolku symbolizovalo jednak návrat k modernistickým aktivitám meziválečným a zároveň bylo praktičtější i pro faktické fungování při schvalování² a organizaci výstav. (Bregantová P., 2007, str. 99)

Jak píše Antonín Mokrejš „*Snaha ozdravit život celé společnosti a obnovit její přirozené fungování se nutně prosazovala ve dvou směrech, které však spolu úzce souvisely. Jednak bylo třeba dát možnost i příležitost k produktivní práci pokud možno všem, kdo byli z normálního života svévolně vyřazeni, nebo aspoň očistit jejich jména a vrátit jim důstojnost a čest. (...) Globálně řečeno, bylo nezbytné překonat neúměrně zúžené pojetí života společnosti i jednotlivců a čelit krajně redukovaným představám jak o takzvaném hodnotném umění, tak i o smysluplném obsahu činnosti jednotlivých duchovních oborů. (...) V umělecké sféře bylo nutné obnovit porozumění pro moderní umění a pro experimenty avantgardních tvůrců.*“ (Bregantová P., 2007, str. 24)

1.1.1.2 Informel jako společný jmenovatel nastupující generace

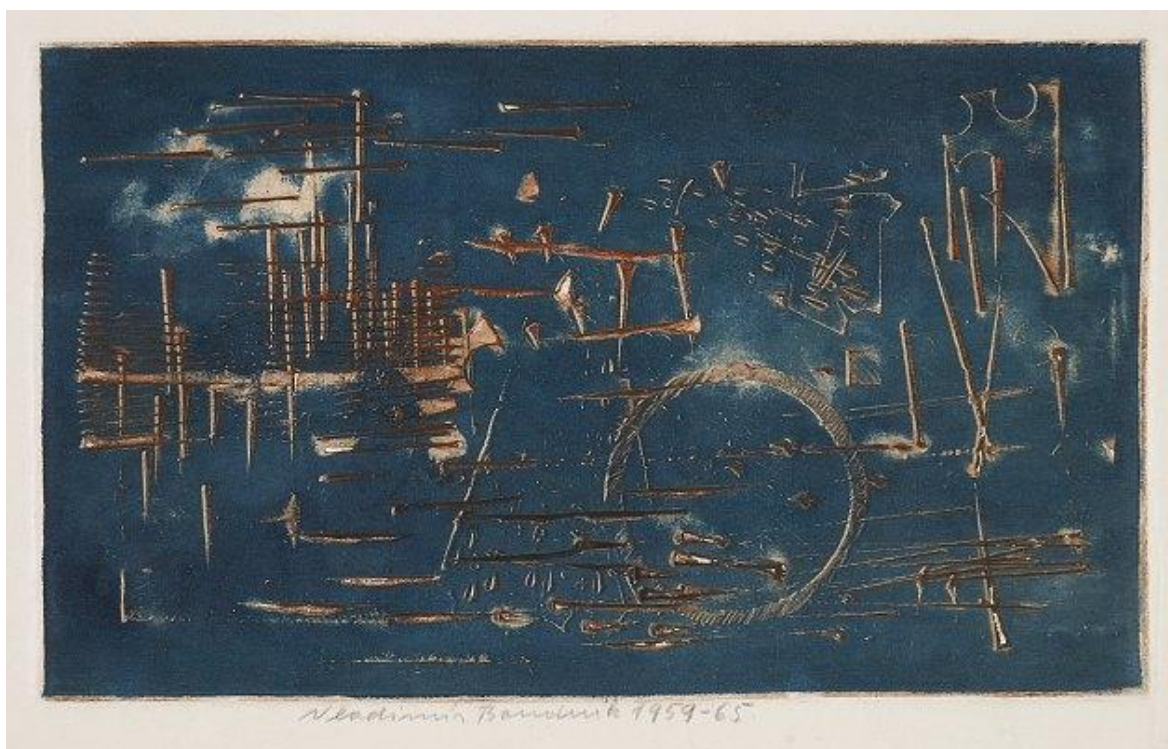
Druhá polovina padesátých let je charakteristická nástupem silných emocí vycházejících z totalitního systému a s ním spojené vědomí opoziční pozice umělců. Existencionální pocity úzkosti, skepse nebo beznaděje a osamělosti se promítaly v informálních dílech Vladimíra Boudníka, Mikuláše Medka, Josefa Istlera, Jana Koblasý, Roberta Piesena, Jiřího Balcara, Eduarda Ovčáčka, Jana Kotíka Jaroslava Vožniaka nebo Zdeňka Berana. Drásavá, syrová tvorba navazovala ještě na umění Toyen či Jindřicha Štýrského z dvacátých let. Existenciální náladou připomínající dubuffetovský art brut oplývala trýznivá díla Aléna Diviše. Předmětná forma byla nahrazena abstraktním přenesením pocitů do ploch či prostoru. Nonkonformní umění se u nás po

¹ V Maďarsku v roce 1956 proběhlo protikomunistické povstání, novou vládou byla vyhlášena nezávislost na SSSR. Všechny snahy o konec nadvlády však byly sovětskými vojsky potlačeny.

² Připravovaná výstava vždy musela projít schvalovacím řízením Svazu československých výtvarných umělců a dalších politických orgánů.

komunistickém převratu stalo obhajobou tradice i štítem proti stalinistickému útlaku. Zlomová pro nefigurativní informální zobrazení byla doba kolem roku 1959, kdy nastala proměna pohledu na svět. Konec falešných předsudků a násilné idealizace otevíral nové otázky o vlastní identitě, individualitě jedince – tvůrce a poznávání sama sebe. Intenzivní potřeba vyjádření vyvolávala i nutnost adekvátního využití nových výtvarných prostředků a výrazu. „*Základními prvky výrazu na ploše plátna se staly psychogram gesta, znak a materie informálních struktur. Důraz se kladl jak na svobodu a bezprostřednost vyjádření, tak na moment kontemplativní soustředěnosti a transformace hmot uskutečňované vlastní silou (...). Zvláštnost českých projevů však spočívala v tom, že nevycházely jen ze spontánního nebo pouze znakového záznamu. Naopak směřovaly ke konfiguracím, symbolům, seskupování a zmnožování významových vrstev hmotných struktur v celky, jež v celé své rozloze exponovaly psychofyzickou realitu umělce.*“ , zdůrazňuje Mahulena Nešlehová. (Bregantová P. , 2007, str. 127) Strukturu, rozmanitost textury a vrstevnatost informálních děl přirovnával Mikuláš Medek ke gotické architektuře: „*I ona má v sobě věci, které nikdo neuvidí, ale které tam jsou, a to z toho důvodu, aby ta architektura tvořila jeden totální celek, který je určen pro existenci, nikoliv pouze pro vnímání. Není to žádná krása pro oko, ale je to čistě pro existenci. Je to dáno ideově.*“ (Kusák, 1966)

Obrázek 2 Vladimír Boudník, 1959 - 1965



Zdroj: Online dostupné z http://www.gavu.cz/images/karta/velka/740_g_0767_detail.jpg [cit: 07/04/2016]

1.1.2 Rozmach a profilace druhé české avantgardy

1.1.2.1 Vyrovnání s tendencemi evropské avantgardy 2. poloviny 20. století

Velký prostor byl jak v literárních, tak uměleckých časopisech poskytován diskuzím a úvahám o českém i světovém umění. Řešena byla smysluplnost generačních rozdílů, oprávněnost skupinových pozic i význam a povaha národní existence. Díky uvolnění docházelo k překrývání uměleckých vlivů. Tvůrci se ještě nestačili vyrovnat s informálním přístupem a již se zde objevovaly nové tendence v podobě neodada, pop-artu atd. Vývoj byl velice zrychlený, především od začátku šedesátých let se zde objevovala velká škála přístupů a pestrost tvorby. Jaroslav Bláha k tomu dodává, že převážně první polovina šedesátých let byla stěžejní etapou české poválečné moderny: *„To jsou skutečné klíčová léta poválečného vývoje, období nabitě třaskavou aktivitou, horečnatým zrychlením tempa, doslova explozí nových tendencí a směrů, kterými česká poválečná moderna srovnává krok s Evropou. (...) Od abstraktní vlny informelu na jedné straně a neokonstruktivismu na straně druhé přes novou figuraci, neodada a pop-art až k umění akce v organickém procesu vznikání a zanikání kulminuje tato vývojová extáze v polovině šedesátých let. Zatímco první polovina šedesátých let je obdobím vývojového kvasu, kdy jedna tendence se vyčerpává a jiné teprve vstupují do života, druhá polovina desetiletí je etapou zrání kvalitativních proměn.“* (Bláha, 1993/94, str. 20) Josef Hlaváček souhlasí a poznamenává, že řada aktivit, které se především v druhé půli let šedesátých děly, svědčí o tom, že: *„(...) české umění dýchá s uměním světovým stejný vzduch.“* (Bregantová P., 2007, str. 29) Důkazem mohou být akce Milana Knížíka, partitury Milana Grygara, proměny tvorby Huga Demartiniho či výstava Nové figurace z roku 1969.

Obrázek 3 Demonstrace jednoho 1964, Milan Knížík



Zdroj: Online dostupné z <http://www.milanknizak.com/192-akce/219-demonstrace/234-demonstrace-jednoho-1964/> [cit: 07/04/2016]

1.1.2.2 Zlatá šedesátá

Obleva po represích padesátých let vedla k větší svobodě celkově. Doba byla charakteristická inovativními přístupy. Akcelerace a nová síla se projevovala nejen v oblasti umění, ale celkově v kultuře a běžném životě lidí.

Hospodářské problémy se rozhodl řešit ekonom O. Šik omezováním zásahů státu, povolením některých tržních principů, konkurence a novém důrazu na kvalitu výrobků. I v samotné komunistické straně se objevili proreformní členové a konzervativní část KSČ začala ztrácet půdu pod nohama. Tvrdší setrávání prezidenta Antonína Novotného na starých principech vyvolávalo rozkol. (Pacner, 2001)

Na IV. sjezdu československých spisovatelů v roce 1967 byla veřejně kritizována byrokratičnost státu. Po této kritice bylo ze svazu vyloučeno několik spisovatelů. Mezi nimi například Ludvík Vaculík, který ve svém proslovu hledal podstatu problémů a snažil se naznačit tzv. třetí cestu, či Milan Kundera, kritizující neschopnost českého národa poučit se ze své historie. Zazněly zde otázky jako: „*Má ještě vůbec KSČ morální právo vést tuto společnost? Vždyť za těch dvacet let u nás nevyřešila jedinou lidskou otázku! (...) Kdy přestane „řídít“ kulturu?*“ (Pacner, 2001, str. 311)

Nová vlna kritiky zasahovala hlouběji do neotřesitelných dogmat a vyvolávala pochybnosti o celém režimu a jeho způsobilosti spravovat stát. Problémy měl režim především s vysokoškolskými studenty a vrstvou inteligence. Právě mezi těmito skupinami lidí vznikaly spolky a časopisy. Nesouhlas s vládou vyvrcholil studentskými nepokoji v roce 1967. Proti studentům pochodující se svíčkami a heslem „*Chceme světlo*“³ zasahovala VB. „*Probuzené veřejné mínění se stalo novým a velmi významným prvkem a důležitým faktorem změn politického systému.*“ (Kaplan, 1992, str. 135)

Antonín Novotný byl vyměněn Ludvíkem Svobodou a nově zvolené vedení strany i státu publikovalo 5. dubna 1968 Akční program KSČ, hlásící se sice k zásadám marxismu-leninismu, ale zároveň přiznávající potřebu změny ekonomického rozhodování, svobodnějšího tisku, demokratizace společnosti a svobodných voleb. Mělo se jednat o tzv. socialismus s lidskou tváří.

Spisovatel Ludvík Vaculík téhož roku v červnu vydal slavných 2000 slov (Dva tisíce slov, která patří dělníkům, zemědělcům, úředníkům, umělcům a všem), ve kterém požadoval přechod k demokracii. Dokument byl podepsán více jak 40 000 lidmi, bariéra strachu z totalitní moci byla

³ Původně protest proti nevyhovujícím životním podmínkám na strahovských kolejích přerostl v symbolickou akci. (Pacner, 2001, str. 313)

prolomena, společnost dávala najevo, že nechce jen demokratizaci, ale skutečnou demokracii. (Pacner, 2001, stránky 309-326)

Krátká chvíle uvolnění šedesátých let přinesla velkou změnu nejen ve společnosti, ale i v umění. Konečně došlo k znovu napojení na univerzálnější západní kulturu a obnově jisté kritičnosti v souvislosti s možností konfrontace.

V potaz byla brána také diskontinuita uměleckých procesů způsobená dosavadním odříznutím od okolních vlivů. Střet vládní moci a potřeby volného vyjádření se nejvíce zrcadlil v napětí mezi kulturou a komunistickou mocí. Zvláště mladší generace umělců a tvůrčích intelektuálů razantně vstoupila do veřejného života a pomohla rozvinout to, co dnes nazýváme „zlatá doba české kultury“.

„Kultura se stále víc vymykala diktátu a kontrole moci, která už ztrácela možnosti a síly prosadit či udržet svou dřívější pozici.“ (Kaplan, 1992, str. 146)

V umění se i díky změně ve vedení Svazu výtvarníků projevila větší benevolence a jeho programem se stala obecná umělecká svoboda.⁴ Tak se naplno mohly projevit výše zmiňované tendence z konce padesátých let v podobě strukturální abstrakce neboli informelu, vyrůstajícího z tvůrčího jádra českého surrealismu. V roce 1960 proběhly dvě výstavy nazvané Konfrontace, iniciované Janem Koblasou. Konfrontace sdružovaly umělce, jako byli Mikuláš Medek, Vladimír Boudník, Josef Istler, Jan Koblasa, Aleš Veselý, Rober Piesen nebo Jiří Kolář. Proti vyhraněné, nefigurální, expresivní a existencionální tvorbě informelu se hravě jako absurdní paradox sloužící k přepisu reality postavil humor. Ten používali v polovině šedesátých let ve svých dílech a jednání Šmidrové a Křížovnická škola čistého humoru bez vtípu. Podobně jako informelisté, vyjadřovali své pocity umělci tvořící v rámci tzv. „arte pověra“. Proti jásavosti se ostře se vyhraňovali Zbyšek Sion, Zdeněk Beran ve svých brutálních strukturách i Jan Kotík v akční malbě. Ještě jinou cestu si zvolila v roce 1963 skupina Křížovatka, hlásící se k modernosti doby, její dynamice, konstrukci a objektivitě, ale zároveň k čistým a jasným vztahům přírodním. Křížovatka se stala důležitým protipólem informelu a dalších expresivních tendencí a poprvé se ve vývoji českého moderního umění prosadila polarita expresivního a racionálního proudu.

V hudbě se pak objevil například rock and roll, u nás nazývaný big beat. Úspěchy slavil film. Nejen u nás, ale i ve světě se prosadili například Miloš Forman, Ivan Passer, Vojtěch Jasný

⁴ Což se mělo roku 1968 opět změnit, kdy se do vedení znovu dostali výtvarní funkcionáři s konzervativními názory a ze Svazu se stala instituce průměrných a podprůměrných pseudoumělců, vytvářející svým fungováním v umění pozici jakéhosi „výtvarníka-řemeslníka“.

nebo Věra Chytilová, kteří vytvořili celou novou generaci tvůrců. Takzvaná „Nová vlna českého filmu“ se vyznačovala silnou emocionalitou, uměleckostí záběrů a zároveň dokonalým vykreslením atmosféry a problémů soudobé společnosti.

Obdobné principy odrazu společenského i politického života se projevily i v divadle. Objevila se řada malých avantgardních scén se zvláštní poetikou originality a autenticity. Nejslavnějšími byla tzv. divadla malých forem, například Semafor. Oblíbené se také staly komornější divadelní scény jako Divadlo Rokoko, Divadlo Na zábradlí, Divadlo Na provázku nebo Divadlo Večerní Brno, vznikající jako reakce na velká „oficiální“ divadla. Tyto scény byly mezi diváky velmi populární především díky spontaneitě provedení, improvizaci a těsnému vztahu divák – herec, často založeném na vzájemném dialogu. Mimo to vznikaly umělecky silné inscenace pod pery Milana Uhdeho, Václava Havla či Josefa Topola, reagující na svou dobu pomocí jinotajné satiry.

Občansky a politicky se nejvíce angažovali spisovatelé, literární kritici a kulturní žurnalisté. Právě díky nim se diskuze a kritika rozšířila do širokého povědomí společnosti a byla prolamována dlouholetá tabu. Skrze články, statě a knihy docházelo k formulaci veřejného mínění. Do tisku se i přes cenzuru dostávali autoři vyloučení ze svazu spisovatelů, jejichž názor se neslučoval s vedením strany. Velmi čtené byly Literární noviny/listy uvádějící intelektuální povídky, recenze i celospolečenské úvahy.

Obrázek 5 Divadlo Semafor, Jonáš a tingltangl, 1962



Zdroj: Online dostupné z:
http://img.radio.cz/pictures/divadlo/semafor_jonas_a_tingl_tangl1.jpg [cit: 07/04/2016]

Obrázek 4 Film Sedmikrásky Věry Chytilové, 1967



Zdroj: Online dostupné z:
http://blogs.walkerart.org/filmvideo/files/2011/11/Daisies_Chytilova_06_PP.jpg [cit: 07/07/2016]

Všechny tyto procesy dávaly na jedné straně lidem pocit volnějšího života, ale na straně druhé rozdmýčávaly nespokojenost vedení v Sovětském svazu. Pražské jaro, jak se dnes období let šedesátých nazývá, vyvrcholilo roku 1968, kdy byly všechny demokratizační a emancipační snahy surově potlačeny.

1.2 Normalizace jako návrat totalitních praktik

Změny ve společnosti šedesátých let a postupné uvolňování režimu samozřejmě znepokojovalo vedení strany v Moskvě. V noci z 20. na 21. srpna 1968 vstoupila na území ČSSR vojska pěti států. Nepokoje ani snahy o vysvětlení situace nepomohly. Poté co byla správa státu pod nátlakem v Moskvě donucena podepsat „Moskevské protokoly“ o souhlasu se vstupem vojsk na naše území a ratifikaci dohody „O dočasném pobytu sovětských vojsk“, nastalo období opětovného utužování režimu – normalizace. (Pacner, 2001, stránky 338-348)

Historik Dušan Třeštík se k roku 1968 vyjádřil následovně: *„V srpnu 1968 jsme pociťovali naprostou bezmoc. Byla to tragédie, zvláště když jsme viděli, jak se všechno, hlavně postoje lidí, začíná sypat. Pro někoho to byl šok, ale pragmatici to vzali jako příležitost. Jako by se historie opakovala. Každá generace si prožívá své trauma. Pro generaci mého otce to byl Mnichov v roce 1938, pro nás rok 1968.“* (Třeštík, 2008, str. 230)

1.2.1 Společensko kulturní situace v první fázi normalizace (70. léta)

„V 70. letech definitivně padly naděje na univerzálnější model kultury.“ (Ševčík, Morganová, & Dušková, 2001, str. 337) Po roce 1968 byl ustanoven systém komisí zodpovídajících za kulturní tvorbu. Vše bylo nalinkované a ustrnulé. Čím dál rychleji se zhoršující kulturní politika státu zapříčinila konec období uvolnění a svými tlaky dokonce vedla až k likvidačním aférám konce sedmdesátých a počátku osmdesátých let. Nejvíce byla postižena ta odvětví, která o sobě dala v šedesátých letech vědět – televize, rozhlas a tisk. Oficiální státu poplatné knihy doplňovala literatura samizdatová. Volnost částečně přetrvala v populární hudbě, silná byla tradice písničkářů a rockových kapel.⁵ Umělecké diskuse opět utichly, umělci se znovu museli rozhodovat mezi rozumem a svědomím. (Ševčík, Morganová, & Dušková, 2001, str. 337)

Odmítání režimu, vycházející z uměleckých a intelektuálních kruhů se brzy přelilo i do politické sféry. Počátkem roku 1977 vzniklo hnutí Charta 77. Komunistická strana na pokusy o

⁵ Mezi písničkáři se prosadili například V. Merta, V. Mišík, J. Hutka, z rockových kapel jsou nejznámější Plastic People of the Universe.

diskuzi demokratizace reagovala stíháním signatářů a přívrženců. Většinová společnost se ale k podpisu nepřidala a dále žila netečně v odstínech normalizační šedi. V sociologické literatuře se mluví o tzv. druhé společnosti, jejímž základem byl autonomní život rodiny, či společenství přátel, kde se na rozdíl od veřejného života mohlo vyjadřovat skutečné smýšlení jedinců. Je zřejmé, že nespokojenost nevyplývala jen z politické nesvobody, ale také z toho, jak se zacházelo s kulturou života běžných občanů. V sedmdesátých a osmdesátých letech jakoby společnost rezignovala. Lidé žili mezi zchátralými domy, které nikdo neopravoval, docházelo k devastaci památek, stály se fronty na věci, které byly v cizině běžné, lidé v jakési bezmocnosti „společenské smlouvy“ hledali aspoň částečný pocit svobody v útěcích na své chaty a chalupy. (Machonin, 2005, str. 128)

Jako deklarace sociálních jistot zajištěných státem docházelo k populačnímu růstu a rozsáhlé bytové výstavbě především panelových sídlišť. Právě bezútěšnost těchto anonymizovaných sídel v jejich násobnosti ovlivnila některé tvůrce. Michael Rittstein, který prožil velkou část života právě v panelovém domě a do jehož tvorby se často tyto stavby promítaly, říká: *„Necítím se kritikem ani moralistou. Jsem sídlištním vlastencem. Sdílím osud sídlišťáků a zoufalců v panelových kuchyních. Čučím na televizi a zmítám se s pračkou. Vyrosl jsem v provizoriu a cítím jakousi povinnost ho neopouštět. To jenom lokální historka, facka v kuchyni a nablblá pointa, vyjadřuje můj životní prostor lépe, než volně vlající velká idea.“* (Lahoda & Srp, 2000, str. 138)

A tak právě stísněnost panelových domů, stejně tak jako výdobytky moderní doby a předměty každodennosti se čím dál častěji dostávaly do obrazů a děl umělců symbolizující vyprázdněnost a jakousi paradoxnost reálného života.

Ačkoliv se stát snažil dbát na majestátnost veškerých oslav a manifestací svých úspěchů, běžný člověk jednoduše pociťoval jistou strnulost, bezvýchodnost a prohlubující se propast mezi Československem a západními státy.

Období budování tzv. „reálného socialismu“ na jedné straně vyzdvihovalo sociální jistoty státu, ale na straně druhé dávalo občanům přesně najevo, na jaká odvětví života nemají mít přehnané požadavky. Umění a kultura, v komunistické teorii považované za nadstavbu, byly jedněmi z nich.

1.2.2 Proměny uměleckého projevu v období normalizace

Normalizace sedmdesátých let aktualizovala obranné reakce. Umění se vrátilo ke starším problémům, podobným těm z let padesátých. Stála zde proti sobě oficiální, průměrná kultura a neoficiální, často perzekuovaní umělci.⁶

Ve výtvarném umění byla oficiální kultura zprostředkovávána odpovědnými pracovníky ministerstva kultury, referenty na úrovni krajů a okresů či vedoucími představiteli vysokých uměleckých škol. Hlavní úlohu měl monopolní Svaz českých výtvarných umělců (SČVU). Svaz byl spojen s Českým fondem výtvarných umění (ČFVU). Záměrem svazu i fondu byla podpora tendencí souznící s ideologií vedení státu. Umělec se nemohl zúčastňovat oficiálního uměleckého života, aniž by byl členem SČVU, ani prodávat svá díla skrze fond. Pokud chtěl tvůrce vystavovat a prodávat svá díla, byl závislý na členství v SČVU nebo na registraci při ČFVU. Registrovaní mohli být pouze absolventi vysoké, umělecky zaměřené školy. Svaz zaštiťoval pro umělce tvorbu v rámci tzv. „svobodného povolání“ Samostatné postavení umělce bylo de facto vyloučeno. (Jungová, 2009)

Nejen výtvarným umělcům, ale i ostatním tvůrcům, kteří nebyli ochotni se zapojit do této státem organizované struktury, tak nezbývalo než tvořit v soukromí, bez možnosti prezentace, či se zapojit do neoficiálních aktivit v rámci disentu. Disent tvořící opoziční strukturu tomuto oficiálnímu zřízení reprezentovali především spisovatelé, vědci a umělci odmítající uzнат návrat totalitní moci, sovětskou okupaci a existencionální útisk, ale i nucené členství v organizacích a byrokratický přístup k tvorbě. Kromě protestů proti konkrétním porušováním lidských práv byla činnost disidentů zaměřena právě na podporu kultury. Docházelo díky nim k šíření samizdatové literatury, exilové literatury, ale i provozování domácích divadel, koncertů a neoficiálních výstav. Pořádaly se nejrůznější přednášky, besedy a existovala i bytová univerzita pro osoby nepřipuštěné na vysokou školu z politických důvodů. Byla zde snaha vytvořit tzv. „paralelní polis“, kterou by obývala nezávislá společnost. Objevovaly se neoficiální snahy o prolomení izolace, obnovení kontaktu se zahraničím a informování světa o skutečné situaci ve státě.

Diskuze mnoha na sobě nezávislých stran (spisovatelé, straničtí reformisté, radikální levicová mládež) vyvolala potřebu ohradit se proti nesvobodné životní situaci společně a oficiálně. V návaznosti na helsinskou konferenci „O bezpečnosti a spolupráci v Evropě“ z roku 1975, kde

⁶ Zajímavě se k tomuto dělení vyjadřuje Chalupský, který upřesňuje: „Kultura samozřejmě zůstává jedinou a v ní jako vždy jsou jedinci s větší měrou původnosti a ti, kteří směřují od skutečných tvůrců k pouhým napodobitelům některé manýry. Dokonce to tak být má a musí, a i to manýrované umění má svou funkci v celém organismu kultury.“ (Chalupský, 1994, str. 29)

Československo podepsalo dokument o respektování lidských práv, a v reakci rozsáhlé policejní zásahy proti undergroundu⁷ vznikl v roce 1976 text manifestu vydaný začátkem následujícího roku pod názvem Charta 77. (Kosatík & Husák, 2016)

V osmdesátých letech se ke slovu přihlásila mladší generace undergroundu, sympatizující s Chartou. Časopis Jednou nohou, (Později Revolver Revue), který tito mladí disidenti vydávali, byl charakteristický svou vysokou výtvarností a zároveň reprezentoval svým názvem touhu vystoupit částečně z neoficiální sféry umění. Situaci eskalující potřeby svobodnějšího života a kulturního vyjádření dobře popisuje Obrázek 6.

Obrázek 6 Ilustrace Jiřího Husáka z knihy Češi 1977, Jak z rock'n'rollu vznikla Charta 1977



Zdroj: (Kosatík & Husák, 2016)

V umění docházelo ke smíšenosti dvou pólů. Na jedné straně stály principy a obecně platné hodnoty moderny, na straně druhé zkušenosti s tvorbou v prostředí bez plurality veřejného prostoru. Odmítán byl jak místní mocenský a byrokratický socialismus, tak západní komerční kapitalismus. „Na otázku, co je podstatou uměleckého díla, se odpovídá pojmem „transcendence“. Tento model, přijatý velkou částí neoficiální kultury za východisko, ulehčuje situaci a řeší dilema tím, že zachovává autenticitu zkušenosti i naději na její překonání.“ (Ševčík, Morganová, & Dušková, 2001, str. 11)

⁷ V březnu roku 1976 byli pozatýkáni členové undergroundových skupin Plastic people of the Universe, DG 307 a dalších. Souzeno bylo 7 lidí. (Kosatík & Husák, 2016)

Přelom sedmdesátých a osmdesátých let byl ve znamení groteskní exprese, umělci se k ní obraceli, protože dobře vyjadřovala situaci v zemi. Projevy reality se dostaly do tvorby mnohých tvůrců pomocí zostřené groteskní aktuality. Karel Pauzer na svých polidštěných zvířecích plastikách demonstroval groteskní obludnost. Bohumil Zemánek zas svými odlitky lidských figur vyjadřoval jistou těžkopádnost a ztuhlost tehdejší společnosti. Jejich repetice pak nasvědčovala určité satíře.

Obrázek 7 Karel Pauzer, Psí rodina, 1988



Zdroj: (Bregantová & kol., 2007)

Obrázek 8 Bohumil Zemánek, Bohouš, 1978-9



Zdroj: (Bregantová & kol., 2007)

Jiní se snažili především o hledání nových výrazových prostředků, lépe vyjadřujících jejich hluboce existenciální nálady. Snahou rozšířit funkci uměleckého díla na celou oblast lidského života se staly happeningy, performance a vše co bychom mohli zařadit pod tzv. „akční umění“. Milan Knížák si vzal za cíl vytrhnout pozvané i náhodné diváky jeho akcí ze stereotypu běžného dne. Petr Štembera a Jan Mlčoch se pohybovali mezi kontemplativními rituálními performance, využívaje vlastního těla, vztahu k přírodě i životním fázím člověka. (Bregantová & kol., 2007, stránky 691-715)

1.3 Prenatální fáze a geneze skupiny 12/15 Pozdě, ale přece

Většina členů 12/15 se narodila ve čtyřicátých letech, na samém konci šedesátých let se proto již začali projevovat jako mladí tvůrci, dokončující svá studia. Ve své tvorbě řešili především novou figuraci, vztahující se tematicky k výše popsané atmosféře doby či využívali projevů české grotesky.

V společensko politickém smyslu se situace, kdy budoucí členové 12/15 na scénu vstupovali, proměňovala. Přes všechny nepříjemnosti systému, neměla na první pohled generace nastupující v sedmdesátých letech takové problémy, jak tomu bylo dříve. Roli v tom sehrála malá konkurence, dána více či méně dobrovolným opuštěním výtvarné scény staršími umělci. Pokud byli mladí tvůrci ochotni přijmout nabídky Svazu českých výtvarných umělců, byl o ně zájem a na jejich tvorbu (mnohdy tematickou) i prostor. Avšak většina umělců, o kterých tato práce pojednává, se tomuto přístupu raději vyhnula a o své tvorbě rozhodovala sice složitěji, ale sama. Výhodou byla velká různorodost přístupů, které se zde od poloviny šedesátých let rozvíjely, a ze kterých mohli mladí tvůrci čerpat, inspirovat se jimi, či se vůči nim vymezovat. Společenská situace, odepírající možnosti veřejné konfrontace s tehdejší českou i světovou výtvarnou scénou de facto nutila tvůrce k obracení se do minulosti a vzájemné neoficiální soudržnosti, výměně informací a zkušeností. Součinnost generací na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let hrála důležitou roli v etablování mladých umělců. Druhá poválečná generace se snažila poznávat dílo svých předchůdců, které bylo veřejnosti znepřístupněno. Navštěvovali ateliéry a studia starších tvůrců, snažili se sami vyhledávat díla v depozitářích. (Bregantová P. , 2007, str. 377)

Umělecky a vnitřně se však střední generace diferenciovala jak od starších, tak i mladších tvůrců přicházejících s postmodernistickými tendencemi. Je tedy důležité zdůraznit, že v době vzniku skupiny již patřili členové 12/15 do střední generace. Ta sice díky svému předchozímu hledání znala moderní kořeny českého umění, ale již přímo nenavazovala na válkou zpřetrhané vazby s první avantgardou. Nemusela tedy stavět mosty, současně však měla díky autorům druhé avantgardy, se kterými byli budoucí členové seskupení v živém kontaktu, zajímavé možnosti jak na dosavadní vývoj reagovat.

Pozitivum, že právě generace skupiny 12/15 mohla díky svým předchůdcům pokračovat na osvědčených základech, ale zároveň přicházet s novými přístupy potvrzuje svou myšlenkou i historik Dušan Třeštík. Zdůrazňuje, že je potřeba nejméně dvou generací, aby se společnost vyrovnala s historickými traumaty „*Individuální lidské osudy se musí odetnout od dějin.*“ (Třeštík, 2008, str. 213)

1.3.1 Umělecký život – přelom 70. a 80. let

Kurt Gebauer vystavil roku 1973 ve Vojanových sadech své slavné zavěšené plavkyně. Ty jako by svým absurdně groteskním laděním předvídaly další události doby. Nastalo opětovné zhoršení politicko-kulturní situace, které se však zároveň stalo jakýmsi konzervačním prostředím pro novou figuraci. Ta se zde projevovala jak ve své meditativnější podobě, tak i v groteskní, vyhrcoené formě. Je zajímavé, že souběžně se vedle ní vyvíjel minimalismus jako svébytný směr a zároveň se v umění rýsovaly velké změny. Ty vyvrcholily u nás i ve světě pádem intelektuálních koncepcí, proti rozumu se postavila spontaneita, proti přesnému záměru improvizace. Objevili se tzv. „Noví divočí“ se „zběsilou malbou“ a volnou figurací. Hranice mezi abstrakcí a figurací se prolomily, přijato bylo to, co bylo vnitřně ospravedlnitelné. Subjektivita ve své extrémní poloze se stala samozřejmostí a přirozeností. Jan Kříž se k době vyjadřuje takto:

„Část nového umění se vrhla do neznámých končin „absolutní svobody“, s cílem objevit neznámá hájemství životních i estetických hodnot. (...) A protože nový ideál volnosti měl být absolutní, nemohlo nedocházet i k myšlenkovým a citovým krizím. Metafory paradoxního myšlení a kritické mystifikace se pak staly prostředkem jak smířit pravdu nového ideálu s pravdou reality.“ (Kříž, Majer, & Tetiva, 2007, str. 20)

Celkově se umělec a člověk sedmdesátých a osmdesátých let zmítal v jakési podivné bipolaritě doby, o které se Jan Kříž vyjadřuje jako o době *„(...) naplněné úzkostí z možných katastrof, v níž jedinec na jedné straně jakoby se ztrácel a na straně druhé opět vyrůstal do obrovitých rozměrů jako jediný smysl všeho dění.“* (Kříž, Majer, & Tetiva, 2007, str. 33) Depresivním polohám tvorby tak odpovídají exprese sebevědomí, často dochází i k mísení těchto dvou přístupů.

Obrázek 9 Kurt Gebauer, Plavkyně, 1969 - 74



Zdroj: Online dostupné z
http://www.artlist.cz/uploads/tx_artlist/1271-gebauer_kurt_5_swimmers_1969_74_copy_04.jpg
pg [cit: 07/07/2016]

1.3.2 Neoficiální veřejný prostor jako místo setkávání a konfrontace

V době, kdy se umělec nemohl zúčastňovat veřejného uměleckého života, aniž by byl členem Svazu českých výtvarných umělců, byla existence neoficiálních setkávání a pořádání výstav v soukromých prostorách jednou z mála možností prezentace a konfrontace vlastní tvorby.

Jak píše ve své práci Markéta Jungová: *„Odklon od mocenské struktury znamenal sice znesnadnění si cesty k veřejné prezentaci, avšak na druhé straně tato záměrná distance vedla k nezávislému postoji, možnosti hlubší koncentrace a k udržování si vnitřní svobody v tvorbě. To vedlo k introvertní povaze umění, k orientaci na existenciální témata nebo i k projevům tzv. české grotesky. S odstupem doby se stala neoficiální scéna, především pro kvality jejích tvůrců, hlavním nositelem výpovědní hodnoty tehdejší doby.“* (Jungová, 2009, str. 12)

Od roku 1975 se významným místem setkávání stalo Divadlo v Nerudovce. Do roku 1981 zde vystavovala téměř celá mladá generace a díky účasti starších zde docházelo k vzájemné komunikaci mezi umělci. Menší výstavy zde ve spolupráci s kurátory a historiky umění⁸ uspořádali například Magdalena Jetelová, Aleš Lamr, Vratislav Karel Novák, Zdenek Hůla, Eva Kmentová, Daisy Mrázková či Věra Janoušková. Pro tuto práci je však důležité, že se zde vyprofilovali i umělci tvořící jádro skupiny 12/15 Ivan Ouhel, Jiří Beránek, Petr Pavlík, Vladimír Novák, Michael Rittstein, Kurt Gebauer či Ivan Kafka.

Neoficiální společnost pojala divadélko jako místo setkávání. Budovaly se zde vazby nejen mezi umělci, ale i s veřejností. Publikum mělo možnost se seznámit s tvorbou autorů, kteří běžně nesměli vystavovat svoji volnou tvorbu. Důležité byla i zpětná vazba, kterou umělci na svou práci od návštěvníků dostávali.⁹

Oblíbenost těchto akcí vedla k dalším výstavám a uměleckým sympoziím na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let.¹⁰ V roce 1983 však tento ruch ustal v důsledku zostřené kulturní perzekuce.

⁸ Mezi kurátory a historiky umění, kteří se nebáli následků a problémů s pořádáním neoficiálních výstav patřili například Jan Kříž, Marcela Pánková, Ivan Neumann či Josef Kroutvour.

⁹ Mnozí umělci si hlídali své výstavy sami a získali tak neocenitelnou šanci sledovat okamžité reakce lidí a slyšeli nezaujatý názor na svou tvorbu. To bylo pro jinak médiem ignorované tvůrce velice důležité. (Bregantová & kol., 2007, str. 696)

¹⁰ Specifické byly například akce na chmelnici v Mutějovicích či pravidelné výstavy v Kostelci nad Černými lesy v Galerii H.

Jakýmsi završením činnosti divadélka v Nerudovce se stala na tehdejší poměry velkolepě a odvážně pojatá akce Malostranské dvorky v roce 1981. Do otlučených, ale poeticky působících malostranských dvorků umístili své instalace tvůrci jako Kurt Gebauer, Magdalena Jetelová, Čestmír Suška, či Ivan Kafka. (Bregantová & kol., 2007)

Právě Kurt Gebauer, který na Malostranských dvorcích zaujal svými instalacemi Cvrčkův sen a Plavkyně se stal díky své tvorbě a aktivitám významným hybatelem české kultury. Jeho sochařská díla, vycházející z nové figurace mu vybudovala mezi mladšími umělci zásadní pozici. I v jeho přístupech můžeme sledovat pro dobu typickou oscilaci mezi groteskním, nadneseným pojetím a hlouběji zamýšleným existencionálním přesahem zpracovávaného tématu.

Od šedesátých let patřil k výrazným osobnostem, které se podílely na organizaci neoficiálních akcí. V roce 1978 proběhla v Nerudovce jeho výstava, ovlivňující mnohé mladší, nastupující umělce. Groteskní deformace tvaru jakoby připomínala znetvoření možností doby. Gebauer navíc využíval k tvorbě svých soch pro sochaře netypické „chudé“ materiály jako byly pletivo, sláma, pryskyřice či textil, které podtrhovaly syrový, ale i groteskní výraz jeho děl. V osmdesátých letech se Gebauer potýkal i s problémem specifického prostoru a jeho modelace – výsledkem byly monumentální figurální sousoší vytvořená na sochařských sympoziích v Mutějovicích či Přední Kopanině. Ve stejné době ale proslul především umístováním jasně politicky kritických soch do veřejného prostoru. Roku 1985 umístil svého Trpaslíka, značící lidskou malost do Vojanových sadů a dva roky poté Zdraviče, parodující prvomájové pochody na terasu pražského Paláce kultury. Socha Správná strana jatek, připomínající siluetu Leninových pomníků způsobila v roce 1988

Obrázek 10 Kurt Gebauer, Zdraviči, umístění 1987

skandál. Všechny tyto Gebauerovy odvážné politické parodie byly svou formou i způsobem výpovědi humorným, poetickým odlehčením, současně ale jejich obsah upozorňoval i na palčivé problémy doby. (Bregantová & kol., 2007, str. 699)



Zdroj: Online dostupné z <http://www.artlist.cz/dila/zdravici-1671/> [cit: 07/07/2016]

Ivan Kafka, jehož díla mají podobu her, ať už jazykových, prostorových či geometrických podobně jako Gebauer mluví k divákovi srozumitelnou řečí. Jeho krajinné instalace jsou intervencemi do přírodního či urbánního prostředí. Názvy pomáhají přiblížit díla pozorovateli. V roce 1981 se návštěvníci malostranských dvorků mohli setkat se slavným Vymezením na Jánském vršku. Čím méně osobní a subjektivně projektivní Kafkova tvorba byla, tím čitelnější a přijatelnější se zdá být pro veřejnost. Kafka nepotřeboval prvotní zjevování existenciálních potřeb, aby dosáhl vizuálně čistých, silných a přesvědčivých děl. (Bregantová & kol., 2007, str. 726) Jeho práce, pohybující se na hranici konceptu, minimálu a land artu, kdy například do organické přírodní krajiny umísťuje geometricky přesně vymezené objekty jako by naturu oslavovaly, podtrhovaly její rozmanitost a krásu.

Obrázek 11 Ivan Kafka, Vymezení, 1981



Zdroj: (Kafka, Hlaváček, & Machalický, 2006)

Soukromé výstavy byly pořádány i v pražském ateliéru „Na Mlynářce“ Josefa Mžyky. Jejich kurátorkou byla Mžykova žena. Díky organizačním i archivačním aktivitám manželů¹¹ se rozvíjela komunikace a předávání informací mezi autory a teoretiky, kteří se těchto neveřejných akcí také účastnili.

Dalším místem setkávání byl i ateliér Magdaleny Jetelové¹² - význačné a respektované osobnosti v neoficiálních kruzích, avšak zatvrzele opomíjené představiteli oficiální kulturní politiky. Znemožňování veřejné prezentace její tvorby a přetrvávající perzekuce vedly až k její emigraci v roce 1985. Na soukromé výstavě se roku 1977 sešli mimo jiné Kurt Gebauer, Jiří Beránek a Jiří Sopko.

¹¹ Schraňovali bibliografii, fotografie, diapozitivy a jinou dokumentaci soudobých výtvarných děl.

¹² V roce 1978 se v Tiché Šárce konala výstava, představující různé generace autorů, umožňující, ač neoficiálně konfrontaci jejich tvorby. (Bregantová & kol., 2007, str. 700)

Jiří Beránek, přestavený

také na výstavě v Nerudovce, se ihned zařadil mezi významné sochařské osobnosti své doby.

Na rozdíl od lapidárnosti expresního vyjádření Jetelové převažovala v tvorbě Beránka oblá poetika, propojení organiky a geometrie. Symbióza

Beránkovy tvorby s přírodou se prokázala i v jeho land artových pracích a častém využívání čistě přírodních materiálů, především

dřeva. Zajímavá jsou i jeho díla, ve kterých se přes tradiční tesařské kvality dostává k prvotním gestům prostorového vyjádření.

Obrázek 12 Jiří Beránek, Skalní město, 1979



Zdroj: (Bregantová & kol., 2007)

V letech osmdesátých byly významným místem neoficiálních prezentací a setkávání také vědecké instituce, jejichž osvědčené vedení umožňovalo pořádat tyto akce. Důležitou úlohu sehrály Makromolekulární ústav na pražských Petřinách a ústav Mikrobiologický v Krči. V jejich chodbách a dalších prostorách se uskutečnilo velké množství podstatných výstav skupin i jednotlivců.¹³ (Bregantová & kol., 2007, stránky 697-702)

1.3.3 Dobové tendence a orientace budoucích členů skupiny 12/15

V době formování skupiny je možno budoucí členy více či méně přesně přiřadit k výtvarným tendencím, které utvářely jejich výtvarný projev. Patří mezi ně groteskní přístup, figurace, expresivita, ale i zájem a fascinace přírodou. V dalších podbodech budou proto především na budoucích členech 12/15 představeny zmiňované polohy výtvarného umění.

Groteska a grotesknost

Groteskní tvorba měla v českém umění tradici - objevovala se v rané tvorbě Váchala a Zrzavého, v padesátých letech došlo k útlumu, přesto se však uchovala v pracích Medka, či

¹³ V roce 1977 Konfrontace I v Makromolekulárním ústavu, rok nato Konfrontace II v Mikrobiologickém ústavu.

Šmidrů. Do popředí se jako forma reflexe a určitá vyhraněnost vůči okolnímu světu dostává intenzivně v šedesátých letech, kde přetrvávala jako tendence velice dlouho. Jejím vrcholem a jakýmsi institutizováním byla výstava v GHMP v roce 1987 nazvaná „Grotesknost v českém umění 20. století“. Jako komentář společnosti nabývá groteska mnoha forem – expresivního manýrismu, hyperrealismu či neodada. Balancuje na hraně parodie a dramatu tak jako v normalizačních letech doba samotná. „*Jen v přítomnosti banality, bezmezných úzkostí a smíchu se rodí groteskní umění, veselá apokalypsa, zábavné divadlo hrůzy moderního člověka.*“, píše Josef Kroutvour. (Kroutvour, 2001, str. 357) Groteska se může stávat výrazem osvobodivé nadsázky či výpovědí o krutosti reality. Sarkasmus je podáván jako gesto ulevující od vnitřních i vnějších tlaků. Díky své volnosti poskytuje groteska dostatek prostoru pro kritický komentář, poučení i humor. Místy až recesistické sklony jsou mírněny a schovávány parodickými gesty a persifláží- mnohdy sebe sama.

Marie Klimešová se zamýšlí nad tím, že groteskní poloha českého umění je: „(...) výrazně *kritickým společenským projevem a souvisí zřejmě i s nízkým sebevědomím společnosti, která sama sebe vnímá jako směšnou.*“ (Bregantová & kol., 2007, str. 691) Do jaké míry se dá mluvit o nízkém sebevědomí a do jaké míry hrála roli nemožnost prezentace a tedy i neexistence reflexe a zpětné vazby – činitelů pro tvorbu sebevědomí velmi důležitých, je však otázkou. Groteska, jako hyperbola nespokojenosti a nesvobody v prostředí zhoršující se československé politické, kulturní a společenské situace stále sílila a zároveň byla snaha ze strany státu ji co nejvíce potlačit. Jak si ale ve svém deníku zapsal Petr Pavlík, groteskní poloha nejen tvorby, ale žití byla v českém člověku hluboce zakořeněna. „*České maybe-absurdita, nonsens, paralogie a paradoxie, ambivalence, humor, groteska, ironie, sarkasmus, mystifikační hypotetismus, to jsou heterogenní prostředky našeho pluralismu.*

To je naše drama a nemusí to být drama nikterak nečasové.“ (Drury & kol., 2010, str. 43)

Obrázek 13 Jiří Načeradský, Dualita, 1987

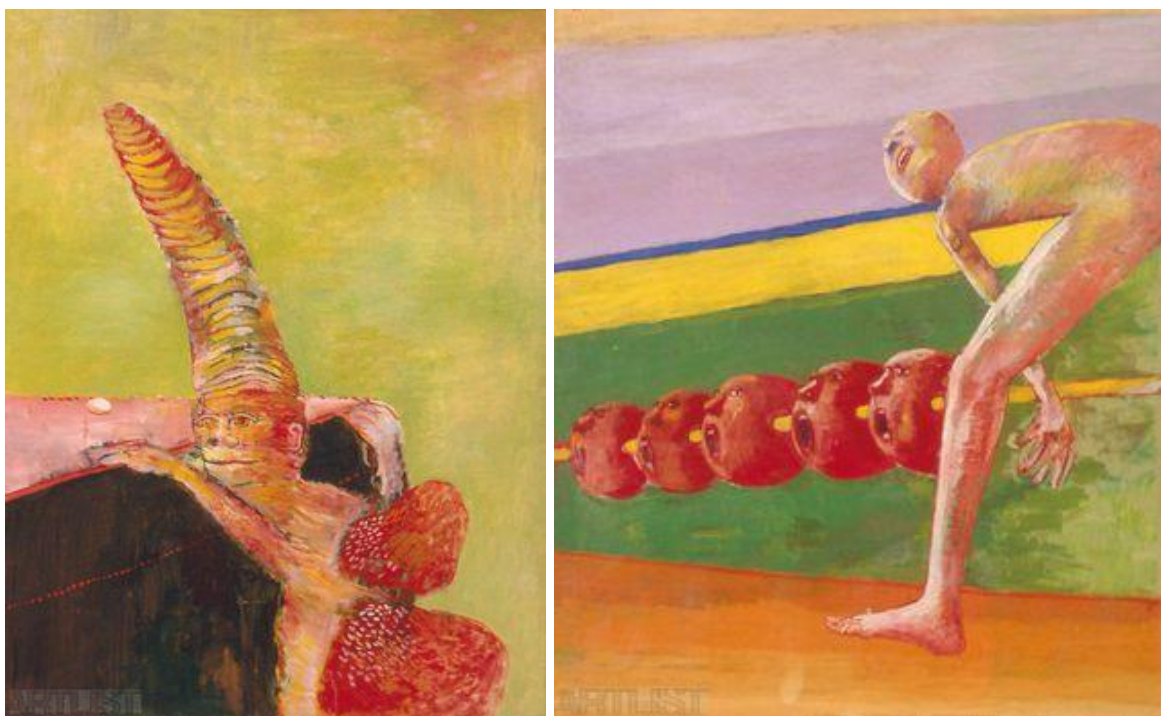


Zdroj: (Bregantová & kol., 2007)

V šedesátých letech této polohy tvorby využívali Karel Nepraš, Věra Janoušková, ale i budoucí členové 12/15 Jiří Načeradský či Jiří Sopko. Sopko dokonce s Neprašem několikrát vystavoval. Ačkoliv vycházejí každý z jiné generační zkušenosti, jejich vidění člověka je podobné. Často se zobrazuje jako banálně působící hlavonožec nebo jako bytost-zvířet či bytost-stroj, inspiraci hledající v díle Franze Kafky. (Viz Obrázek 13.)

Na začátku Pražského jara byla groteska ještě hravá a poetická. Společně s měnícími se poměry ve společnosti se však radikalizovala – stávala se sarkastičtější, drsnější. Tuto přeměnu lze pozorovat například v díle J. Sopka. Z melancholicko-ironických klauniád se počátkem sedmdesátých let stávají odosobnění, intenzivně působící obrazy plné hlavonožců. Vize zmanipulované společnosti, vyděšené sériové tváře i výrazy tísně a tlaku vycházejí z pocitů vyvolaných nemožností veřejně působit i z tichého napětí v normalizované společnosti. Není proto divu, že první veřejná výstava jeho prací v roce 1981 způsobila šok – především pak u mladých umělců, právě formujících své názory. Strach z člověka a strach o člověka čísel z podivně zhroucených, deformovaných, dekapitulovaných figur. Zásahy často brutálního humoru do drastických vizí skutečnosti jakoby se staly novým východiskem.

Obrázek 14 Proměna tvorby Jiřího Sopka, vlevo Tajemství, 1968, vpravo Počítadlo, 1981



Zdroj: Online dostupné z: <http://www.artlist.cz/jiri-sopko-1235/> [cit: 07/07/2016]

Změna se projevovala i v tvorbě Jiřího Načeradského, který se snažil vyvolat mezigenerační aktivitu. Když kolem roku 1970 přestal pracovat na velkých plátnech interpretující fotografie, přesunul se jeho zájem do sféry imaginárních strojů, umístěných v jakémsi anonymním prostoru, které dnes můžeme chápat jako odraz vývoje po roce 1969. Po groteskních parafrázích disneyovských postav Načeradský na konci desetiletí dochází k představě člověka jako mechanické loutky a expresivních abstraktních sférických konstrukcí jako připomenutí žalostné situace existence v nesvobodě a zacyklenosti. (Bregantová & kol., 2007) Jeho malby ale nejsou obrazem děsů minulosti a prožitého, ale spíše sdělení o běžných lidech a době, která se odráží na zdech a v zákoutích měst.

Groteska se ve své nadnesenosti a intenzitě stala mementem jednání a chování člověka, zobrazením skutečnosti viděným přes sklíčko kaleidoskopu. Josef Kroutvour píše ve své knize: *„Život, občanský život, patří spíše detailům, všedním událostem, lokálním historiím, absurdním anekdotám. Před zdloouvou racionální analýzou, k níž se ostatně nedostávalo sil, dávalo umění přednost intuici, pohotové odpovědi či vtipnému paradoxu.“* (Kroutvour, 2001, str. 356)

Figurace a expresivita

Jak už vychází z předešlé části, ačkoliv podněty ze zahraniční byly neustále skryty za železnou oponou, docházelo zde k silnému ovlivňování mezigeneračnímu, hlavně díky otevřenosti starších autorů, se kterými se mladí setkávali především v alternativních prostorech.

Právě jakási vnitřní stagnace, zapříčiněná normalizační perzekucí, vedla u mladých umělců ke vztahování se k autoritám, jakými byli Adriena Šimotová, Věra a Vladimír Janouškovi či Eva Kmentová a tedy i k uchování tématu figury a figurace. Stejně polohy využívaly ve svých monumentálních niterných obrazech i sestry Válový. Mnozí mladí si také pamatovali výstavu Narativní figurace, která proběhla roku 1966 ve Špálově galerii. Figurativnímu zobrazení se věnoval i Mikuláš Medek, který jakoby svými antropomorfními figurami-stroji předznamenával další vývoj. (Bregantová & kol., 2007, stránky 703-713)

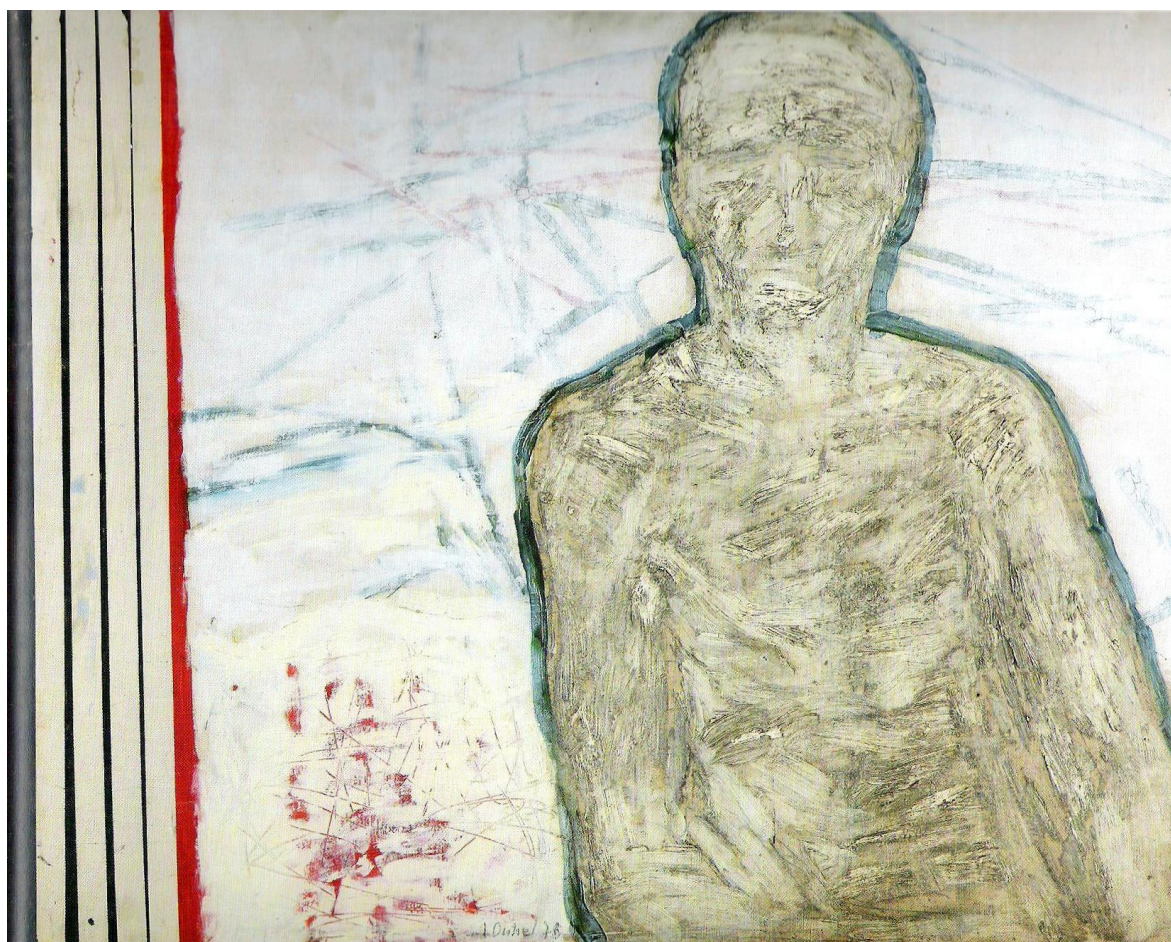
Mladí tvůrci přejali často existenciální obsahovost a figurativní vyjádření, ale v rámci výrazových prostředků a kontextů se snažili hledat nové možnosti. Inspiraci nacházeli jak v absurditě a paradoxu okolního světa, tak i v bizarní metafoře a pronikání vlivů západního světa.¹⁴

¹⁴ Mladí tvůrci jako byli například Rittstein, čerpali z existenciálních spisů filosofa Sörena Kierkegaarda, objevovali absurdní divadlo Becketta a Ionesca či vnímali expresivitu filmů Felliniho a Bergmana. Zajímavé bylo například i ovlivnění kreslenou groteskou Walta Disneye. (Kříž, Majer, & Tetiva, 2007, str. 14)

V dílech se často vykytovala postava necelistvá, pokřivená, labilní. U tvůrců jako byli Vladimír Janoušek, Květa Válová nebo Jiří Sopko se objevuje motiv slepců, kteří „(...) *nevidí, nemohou vidět nebo možná vidět nechtějí*“ jako metafora nevábné reality reálného socialismu. (Lahoda & Srp, 2000, str. 123)

Progresivním tvůrcem nového přístupu k figuraci se v tomto ohledu projevil například Ivan Ouhel, který kombinoval prázdné „šimotovské“ postavy s geometrizací a až jistým dekorativním pojetím plochy. Jeho střídmější práce z osmdesátých let nahrazují v dalších letech mnohem intenzivnější, drásavější díla. Předzvěstí toho jako by byla výstava Figury v roce 1979 v Divadle v Nerudovce. „*V úzkém předsálí tvořily figury působivý špacír jakýchsi titánů, mezi nimiž nejspíš divák procházel s jistým trnutím v zátylku.*“ (Sedláková, 2009, str. 43)

Obrázek 15 Ivan Ouhel, Otec, 1975

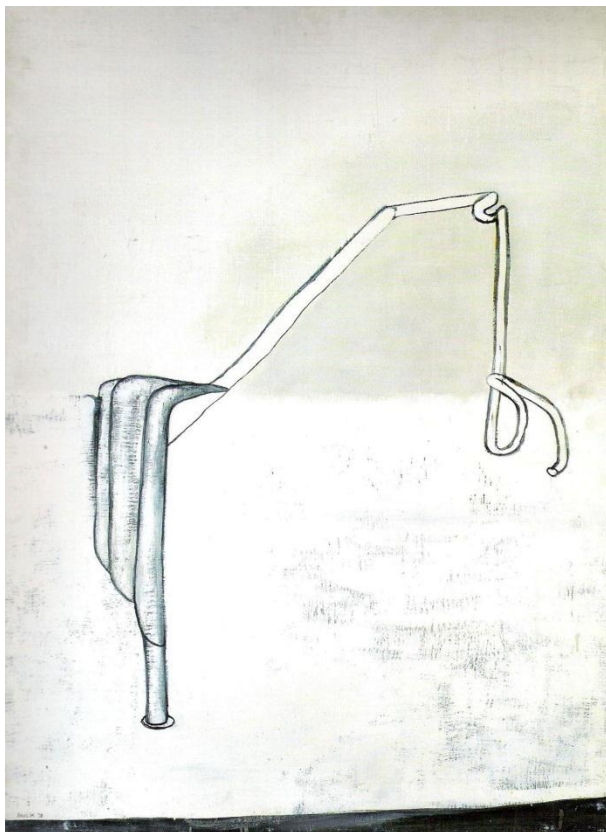


Zdroj: (Sedláková & Ouhel, 2009)

Zajímavé srovnání přináší dílo Vladimíra Nováka a Petra Pavlíka. Vladimír Novák zakládal svou tvorbu na podobných principech jako předchozí autoři. Existenciálně figurativní téma se zachovalo i v jeho gestické malbě, někdy zajímavě kombinované s lehkou tužkovou šrafurou.

Kresbu tužkou, doplněnou o hutné vrstvy běloby používal ve svých počátcích i Petr Pavlík. Poloha jeho pojetí figurace však byla amorfnější, vycházející z české surrealistické tradice. Těžce definovatelné, asociativní kompozice se objevovaly v jeho tvorbě do poloviny let osmdesátých. V jejich druhé polovině se posunul k obsažnější, expresivnější tvorbě, archetypální figurace byla vyjádřena například tématem Poutnice. Vedle Poutnice se často objevoval v jeho obrazech i motiv Vohnouta. Ten byl v minulosti chápán jako bytost zdeformovaná absurditou a nátlaky totalitní společnosti. Dnes však bývá interpretován obecněji spíše jako: „(...) prazvláštní nález současné archeologie, zhmotňující bezcharakternost „morálně vykloubeného“ člověka našeho věku.“ (Drury & kol., 2010, str. 9) Sám Pavlík se k nim vyjádřil takto: „*Jak jsem byl, jako všichni ostatní, totalitním režimem manipulován, deformován, lámán a vohýbán, tak jsem podvědomě vytvářel obraz tohoto nepřírozeného a zničujícího tlaku, který v konečném důsledku přinášel všeobecně*

Obrázek 16 Petr Pavlík, Vohnout, 1978



Zdroj: (Drury & kol., 2010)

Obrázek 17 Vladimír Novák, Dvě figury, 1983

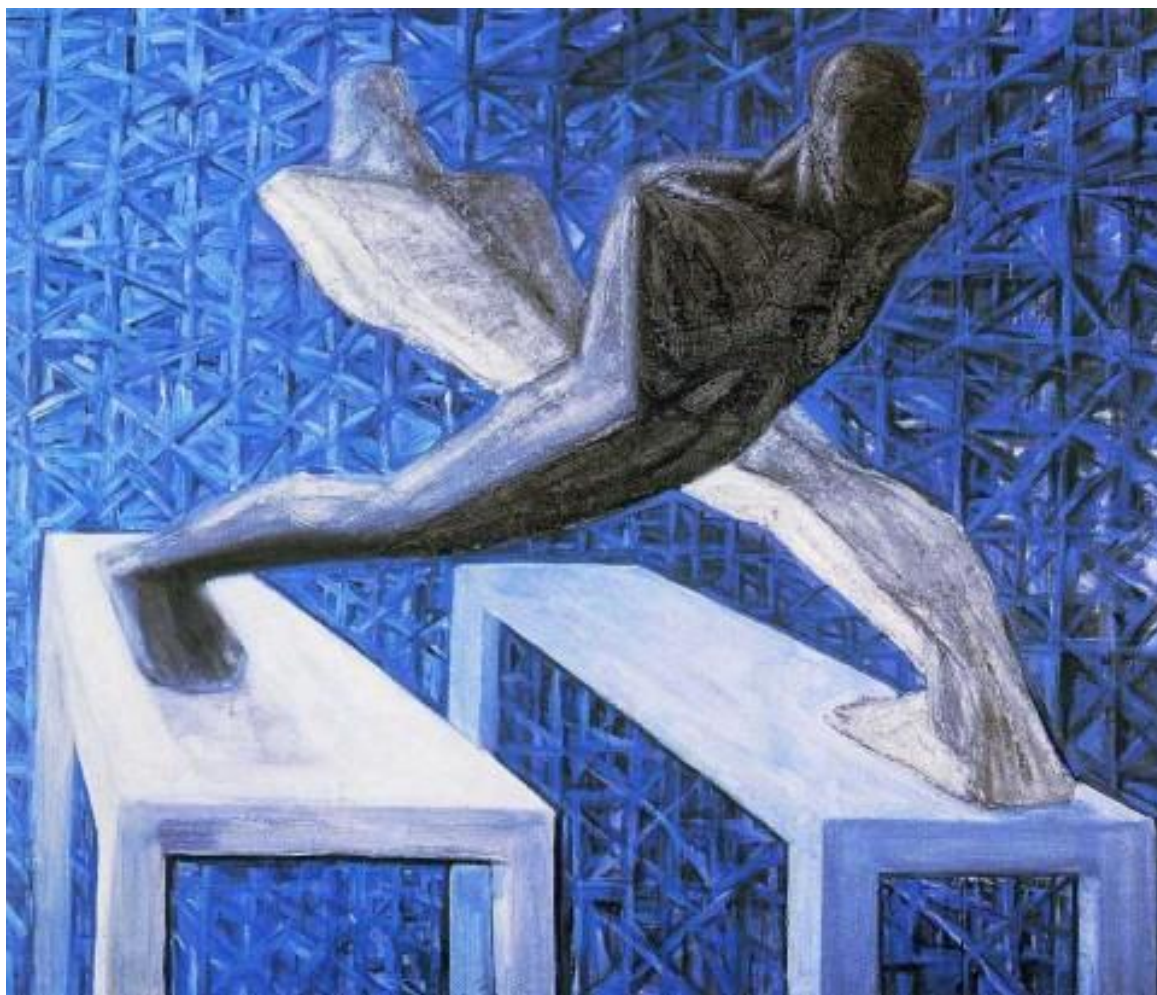


Zdroj: Online dostupné z:
http://www.vladimirnovak.cz/4_galerie.html [cit:
 07/07/2016]

známou destrukci člověka, schizofrenii, pocit odcizení a ztráty identity. I tak se proto rodili mí Vohnouti v ambivalentní krajině před naším světem nebo po něm.” (Drury & kol., 2010, str. 100)

Prázdnou figuru jako symbol osamoceního jedince využíval i Václav Bláha. Inspirován byl dílem Adrieny Šimotové či sester Válových. Ve svých pracích, poměrně monumentálně působících obrazech nebo instalacích, hledal mechanismy lidské komunikace a kontaktu, či naopak jeho nedostatku.

Obrázek 18 Václav Bláha, Monumenty, 1988



Zdroj: Online dostupné z <http://www.isabart.org/person/2537> [cit: 07/07/2016]

Expresivní groteska

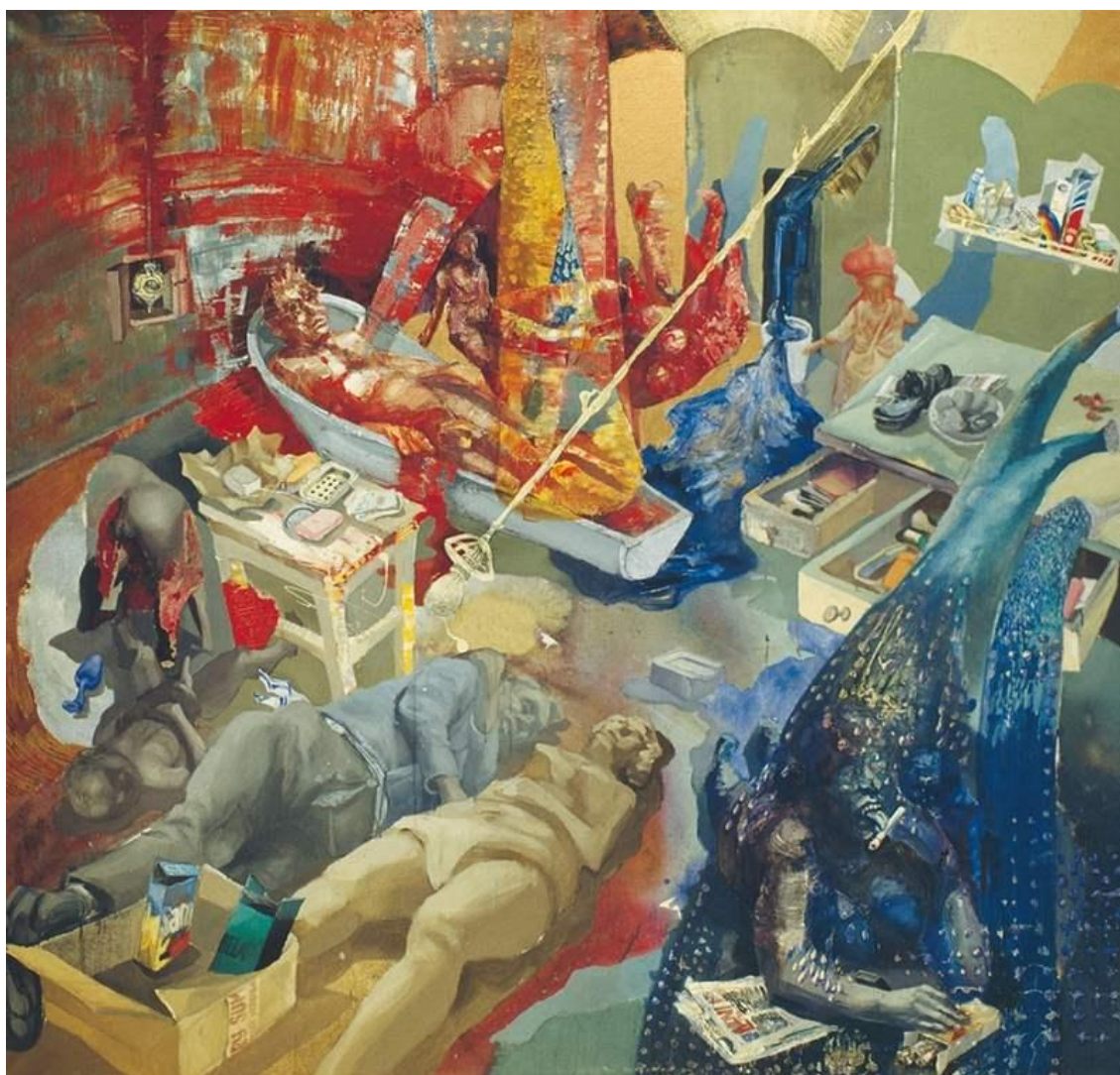
Fenomén expresivní grotesky se zřejmě nejvýrazněji projevil v díle Michaela Rittsteina. Jeho humorná satira zaměřená na běžné aspekty lidského života dávala vzniknout výrazně barevným a divokým malbám, kresbám i grafikám. Ve svých pracích zkoumal primitivní podstaty přežívání a jistou manýristickou a hyperbolickou deformací reality. Často se dostával až na hranici surrealistických vizí. Od Václava Bláhy a Vladimíra Nováka se Rittstein lišil jakousi neurčitostí, rozvolněním práce se zobrazením postavy. Lidská těla kupí přes sebe a splétá je dohromady v nepřehledných pozicích, aby vyjádřil živočišnou radost či strach z osamělosti jedince ve stádu. Živelnost podání koresponduje s chováním, gestikulací, vyzněním postav. Jak píše Josef Kroutvour: *„Rittsteinovy obrazy jsou hustě posety drobnými událostmi života, anonymními důkazy lidské existence. Nejsou to žádná velká témata, ale „praní prádla, žehlení, úklid, nákupy, vaření, odpočinek, plavání, televizní program, jízda autem“. Na první pohled nic fantaskního, jen každodenní skutečnost, nakupené množství banálních detailů. Přesto struktura obrazu působí neobyčejně dramaticky, neskutečně, jako přelud, panoramatický sen, groteskní extáze...”* (Kroutvour, 2001, str. 143)

Pro inspiraci se Rittstein obracel nejen do běžného života, ale i do minulosti. Témata jako Pravěk mu byla vlastní už za studií, podněty čerpal i z iluzivní barokní fresky. Vize světa jakoby Rittstein ve své tvorbě neustále komentoval satirickými poznámkami a skepsí plynoucí z určité zvláštní modernosti ve svázané normalizační době. Mimořádná vnímavost lidských vztahů a reality běžného života se ale prolíná celou jeho tvorbou. Rittstein vypráví svými pracemi zrychlenou a syrovou reportáž doby, viděnou skrze zdeformovanou čočku kamery. Tu podporuje přesně popisnou malbou lidských typů, alegorickým vyzněním scény, fascinací a zároveň satirou směřující mnohdy až ke karikatuře. (Kříž, Majer, & Tetiva, 2007, stránky 9-13)

Jan Kříž píše o Rittsteinovi následující: *„V jistém smyslu je Rittsteinovo umění projevem agresivní vzpoury proti diktátu nitra. Jeho obsahy jsou vyvlečeny na ulici, vysvlečeny ze své neproniknutelné tajemnosti a připoutány k reálným dějům života. Neobejde se to bez okázalosti, bez nestoudné drzosti, bez jistého urážlivého cynismu. (...) Malíř si neobyčejně cení stálého dialogu s vnějším světem. Říká, že v jeho okolí není nic, co by se dříve či později nedostalo do jeho obrazu. (...) Jeho malba je do nepřítomnosti zpitá sama sebou, je lahodně melodická a zase drsná a syrová, nervově ztřeštěná až křečovitá, objímá se s realitou, ale zároveň je kalkulovaně umělá, extravagantně artistní. (...) Je to dílo otevřené, plné rozporů, z rozporů vyrůstající. Dílo psané neklidem doby často těžce hledající nové polohy duchovních jistot.”* (Kříž, Majer, & Tetiva, 2007,

str. 33) Toto vyřčeno by se v podstatě dalo brát jako shrnutí expresivní grotesky v jejím obecnějším pojetí.

Obrázek 19 Michael Rittstein, Prádelna 1975



Zdroj: (Kříž, Majer, & Tetiva, 2007)

Vztah k přírodě

Vztah k přírodní krajině, mnohdy expresně vyjádřený byl důležitou složkou tvorby několika členů seskupení. Již zmiňovaný Ivan Kafka jakoby svými minimalistickými zásahy přírodu oslavoval, vyzdvihoval a mnohdy pomocí náhlého kontrastujícího detailu podtrhoval její rozmanitost.

Jiří Beránek přírodu svými instalacemi v mnohdy pusté krajině přírodu ozvláštňoval, vytrhával její prvky z klasických vazeb a dostával je do zcela nových, nečekaných spojitostí.

Jaroslav Dvořák, který patřil mezi tišší členy skupiny, se prosadil se především jako malíř a sochař. Témata svých expresivních obrazů rád hledal právě v krajině a v tom, co ho obklopovalo. Od konkrétních témat jako bylo například Hnízdo (viz Obrázek 21), přešel přes obrazy obecnějšího rázu (například s krajinnými náměty) až k abstrakci.

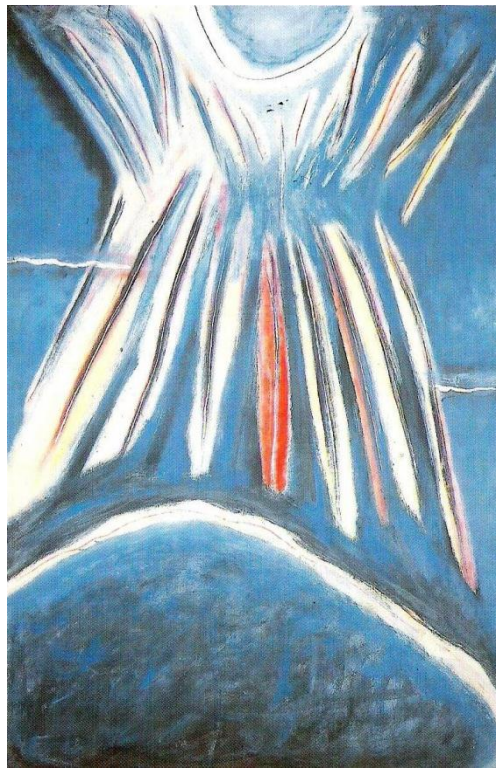
Jako podobně nenápadný a tichý tvůrce působil Tomáš Švéda. Jeho obrazy, kde dominovala modrá barva a podivně nadpozemsky působící světlo jsou příkladem skvělé malířské zručnosti. Ivan Neumann se o jeho díle vyjádřil takto: *„Švédovy nové obrazy lze s jistotou distinkcí označit za krajiny nebo snad za pozorování přírodních událostí, přírody, která pojímá v sobě i lidský život a činy. Tomáš Švéda stírá distanc mezi přírodou a člověkem, lidská nadřazenost rozhodně neplyne z rozhodnutí člověka, i když jeho přítomnost je patrná, nikoliv však dominující.“* (Beránek, Gebauer, Neumann, & Ondračka, 1988)

Obrázek 21 Jaroslav Dvořák, Hnízdo, 1983



Zdroj: Online dostupné z <http://www.ghmp.cz/on-line-collections/detail/CZK:US.M-3687/?rts=1> [cit: 07/07/2016]

Obrázek 20 Tomáš Švéda, Strom, 1988



Zdroj: (12/15 & Kafka, 1988)

1.3.4 Formování a ustanovení volného seskupení 12/15

Mnozí z budoucích členů skupiny 12/15 se přátelsky scházeli a budovali mezi sebou vztahy již dlouho před založením Volného seskupení 12/15. Někteří se seznámili už v šedesátých letech během studií na Střední odborné škole výtvarné Václava Hollara. Sešli se zde Václav Bláha, Vladimír Novák, Tomáš Švéda a Michael Rittstein. Při nástupu na Akademii výtvarných umění na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se potkali absolventi Hollarovy školy ještě s Ivanem Ouhelem, Jaroslavem Dvořákem, Petrem Pavlíkem a Jiřím Sozanským. Jiří Sopko, který se ke skupině přidal později, na Akademii v té době působil jako asistent v ateliéru Jana Smetany. Načeradský a Sopko se setkali už v roce 1969 v Caen na stipendijním pobytu. O něm se Sopko vyjádřil takto: „*Chodili se na nás dívat jako na cizokrajnou zvěř. Já obtiskoval čumák do barvy a Načeradský zdolával velkou plochu plátna a desetkrát za den to přemaloval. Nakonec jsme se vším sekli a šli se opít...*“ (Lahoda & Srp, 2000, str. 137) U Vincence Makovského a Karla Lidického studoval Jiří Beránek, v témže ateliéru tvořil i o něco starší Kurt Gebauer. Po studiích a mimo půdu akademie se budoucí členové skupiny potkali s Jiřím Načeradským a Ivanem Kafkou. (Jungová, 2009)

Ačkoliv si umělci byli velice blízcí svou mentalitou a založením, každý z nich měl svůj osobitý a individuální přístup k tvorbě. Jak říká Chalupický: „*Nemají žádnou společnou teorii, a přitom drží dohromady. Mohli by se nazvat realisty, protože podnětem jejich tvorby zůstává běžný jejich život; nehledají v něm skrytých významů ani hodnot. Je to pro každého z nich docela jiný svět: svět přírody, svět civilizace, svět subjektivní existence, svět objektivní viděného. Tím společným co mají, je nejspíše asubstancialismus „proudu vědomí“. Přistupují takto k prvotní vrstvě vědomí, ocitají se u skutečnosti v čase a tedy v neustálém proměňování. Ale obraz je statický a uzavřený; daleko tedy nemohou jen zachycovat toto fungování vědomí. Musí se znovu ptát po souvislosti mezi skutečností a obrazem, mezi životem a dílem. (...) Také oni jsou cézannovskými „primitivy nového cítění“, i když jejich obrazy ovšem nikterak nepřipomínají Cézannovy.*“ (Chalupecký, 1994, str. 150)

K vzájemné komunikaci docházelo díky osobnímu setkávání i kolektivním výstavám. Už v roce 1981 se konalo setkání absolventů ateliéru profesora Arnošta Paderlíka, potkali se zde mimo jiné Rittstein, Bláha, Novák a Pavlík. Téhož roku se konala i výstava v Galerii umění v Karlových Varech, kde společně vystavovalo užší jádro budoucích 12/15.¹⁵ Obě výstavy řešily

¹⁵ Vystavovateli byli Václav Bláha, Vladimír Novák, Ivan Ouhel, Petr Pavlík, Michael Rittstein a Jiří Sozanský, který se později vyzněním svých prací od členů skupiny 12/15 vzdálil.

problematiku vyrovnávání s domácí tradicí a snahou najít vlastní řešení. Společně s výstavami, které byly konfrontací se starší generací, sloužily tyto akce především jako uspořádání mozaiky živého soudobého umění osmdesátých let. V následujících letech už ale budoucí členové 12/15 zastupovali generaci střední a uvolnili tak místo nastupujícím mladým, hlásícím se k programu postmoderny. V roce 1987 se v Lidovém domě ve Vysočanech sešly všechny ročníky. Vedle sebe vystavovali starší, střední i nejmladší zástupci umělecké scény.

Od mladších tvůrců se také budoucí členové 12/15 lišili tím, že více než odmítání oficiální kulturní politiky je zajímalo srovnání v novém rozvržení výtvarné scény, která do té doby fungovala na základě mnoha nescelených segmentů.

V době kolem poloviny osmdesátých let nastala radikální názorová proměna v umění a uvolněnější politická situace umožnila zakládání volných seskupení a uměleckých skupin. V lednu roku 1988 byla založena skupiny Tvrdohlaví. Ta vznikla na základě neoficiálních výstav, konaných v prostorách pražských dvorků a soukromých domů, nazvaných Konfrontace. Volné seskupení 12/15 Pozdě, ale přece vzniklo jako reakce na zprávu o ustanovení Tvrdohlavých. Ti už patřili mezi zástupce mladšího, extrovertnějšího pokolení. Jejich cílem bylo jak vystavovat, tak i být oficiálně viděni a uznáni.

Volné sdružení umělců, do kterého se zapojili Jiří Beránek, Václav Bláha, Jaroslav Dvořák, Kurt Gebauer, Ivan Kafka, Vladimír Novák, Ivan Ouhel, Petr Pavlík, Michael Rittstein, Tomáš Švéda a Jiří Načeradský vzniklo spíše jako skupina stejně smýšlejících tvůrců, snažících se shrnout to, co se událo v předchozích obdobích. Stejně tak jako mnozí jejich současníci tito tvůrci, vycházející zejména ze subjektivně založené expresivní reflexe, se již od poloviny osmdesátých let cítili být v jakési slepé uličce. A to zvláště v porovnání s mladou, ne tolik minulostí zatíženou generací. Právě proto pro ně byla tak důležitá vzájemná mezigenerační komunikace. Na základě požadavku možnosti diskuze a jakési potřeby udržení kontinuity a navázání na tradice vznikla myšlenka sdružit se do jednotného celku. (Bregantová & kol., 2007, str. 715) Další motivací ke vzniku skupiny byla i snazší organizace - výstavy i společná činnost se lépe spravuje v rámci uspořádané skupiny. Neméně podstatným motivátorem byla i potřeba udržovat se v přátelském tvůrčím kontaktu a pocitu sounáležitosti. Seskupení umělců generace sedmdesátých let bylo oficiálně uznáno na základě dopisu¹⁶ Svazu českých výtvarných umělců v únoru 1988, ačkoliv jejich tvorba byla ve vzájemném kontaktu už dávno předtím.

¹⁶ První pocházel z června 1987.

1.3.5 Ustanovení skupiny

Skupina oficiálně vznikla na základě druhého dopisu Svazu českých výtvarných umělců v únoru 1988. Ten zde uveden v jeho původní podobě (Viz obrázek 23) představuji z důvodu, který ve své knize uvádí Ševčík, Morganová a Dušková: „*Texty o umění nerozhodovaly o tom, jaké umění je, ale zaznamenávaly změnu postojů a hodnot. Jsou dokladem toho, čím se umění ve své době definovalo a legitimovalo – tradicí, národem, existenciální zkušeností, přestavbou skutečnosti, životní praxí nebo samo sebou.*“ (Ševčík, Morganová, & Dušková, 2001, str. 10)

Založení dle Jungové předcházela debata na jaře 1987 přímo s představiteli Svazu českých výtvarných umělců, ze které se umělci dozvěděli, že žádný oficiální zákaz zakládání skupin není. 3. června 1987 byl tak zaslán na Svaz první dopis, oznamující vznik seskupení. Ten zůstal sice nezodpovězen, ale i přes to se dá 3. červen 1987 brát jako neoficiální datum založení skupiny. (Jungová, 2009)

Obrázek 22 Společná fotografie členů volného seskupení 12/15. Třetí řada zleva: J. Načeradský, M. Rittstein, P. Pavlík, J. Sopko, T. Švéda, V. Novák. Druhá řada zleva: V. Bláha, K. Gebauer, I. Kafka, I. Ouhel. První řada zleva: J. Beránek, J. Vomáčka (manažer), J. Dvořák, 1989



Zdroj: (Drury & kol., 2010)

Na vědomí SČVU

16. 2. 1988 v Praze

Opětovně Vám dáváme na vědomí vznik volného seskupení 12/15
/s čímž byl SČVU písemně obeznámen v červnu 1987/.

Volné seskupení 12/15 je reakcí
na současné podmínky pro české
výtvarné umění, neumožňující
v dostatečné míře spontánní spo-
lupráci ani konfrontaci umělců.
Vychází z potřeby změnit tuto
situaci v kolektivu názorově
rozdílných autorů, kteří se po-
kusí vzájemně respektovat
odlišné výtvarné přístupy.
Seskupení není uzavřené.

Pozdě, ale přece.

Jiří Beránek

Václav Bláha

Jaroslav Dvořák

Kurt Gebauer

Ivan Kafka

Vladimír Novák

Ivan Ouhel

Petr Pavlík

Michael Rittstein

Tomáš Švéda

Jiří Načeradský

Jiří Beránek
Václav Bláha
Jaroslav Dvořák
Kurt Gebauer
Ivan Kafka
Vladimír Novák
Ivan Ouhel
Petr Pavlík
Michael Rittstein
Tomáš Švéda
Jiří Načeradský

K myšlenkovým otcům skupiny náleželi Václav Bláha, Vladimír Novák, Petr Pavlík a Michael Rittstein. Ti pak přizvali své vrstevníky a přátele Ivana Ouhela, Jiřího Beránka, Jaroslava Dvořáka, Tomáše Švédu, o něco staršího Kurta Gebauera a naopak mladšího Ivana Kafku. Na první výstavě v Kolodějích roku 1897 byl ještě malíř Jiří Načeradský hostem, avšak v druhém zakládacím dopisu již jeho jméno nechybí. Členem seskupení se stal na druhé výstavě, která se odehrávala v Praze na podzim téhož roku.

Během zakládání seskupení v ateliéru Václava Bláhy se rozhodovalo mezi dvěma koncepcemi, na kterých skupinu vystavět. První z nich počítala s úžejí výtvarně zaměřeným názorem a generačním propojením členů, zatímco druhá, vítězná varianta, se zakládala na otevřenějším konceptu a spíše přátelském, myšlenkovém provázání jednotlivých umělců.

Poměrně humorný a výstižný název skupiny, který vzešel s porady s Čestmírem Kafkou, vysvětluje ve své práci Markéta Jungová: „(...) Trefně to vystihuje fakt, že skupinu nezakládala generace nastupující, jako tomu bylo například u Tvrdohlavých, ale naopak generace střední, již výtvarně vyzrálá a současně i v uměleckém dění poměrně zavedená. Rozhodnutí pro výraz seskupení, uváděný ve všech skupinových katalozích, nebylo náhodné. Nejlépe tehdy vyjadřoval ideu, s níž se 12/15 vytvářelo. Označení sdružení by nevystihovalo dostatečně myšlenku spolku individuálně smýšlejících a tvořících umělců. Zároveň je i pochopitelná určitá averze vůči tomuto výrazu v souvislosti s hojným výskytem různých sdružení v období normalizace, jejichž program zpravidla nesledoval zrovna povznášející cíle. Naopak skupina byla generací 70. a 80. let spojována zejména s českými avantgardními skupinami, kde se kladl důraz na společný, někdy až ortodoxně dodržovaný výtvarný program, s čímž se 12/15 neztotožňovalo.“ (Jungová, 2009, str. 34)

1.3.6 Pozdě, ale přece – 1. skupinová výstava v Kolodějích

Dne 23. dubna 1988 byla v symbolických 12 hodin a 15 minut zahájena výstava s oním příhodným názvem *Pozdě, ale přece*. V jízdnárně barokního kolodějského zámku se poprvé představilo Volné seskupení 12/15.

Na vzniku výstavy se podíleli kromě členů 12/15 také Ivan Neumann a Pavel Ondraček. Již cesta na vernisáž byla pojata jako happening. Na návrh Ivana Kafky se členové 12/15 dostavili na dnešní Masarykovo nádraží s atributy své tvorby. Odjížděli tak Kurt Gebauer s trpaslíkem, Tomáš Švéda s obrazem či Michael Rittstein s částí kovového plotu v bruselském stylu.

Obrázek 24 Obálka katalogu první společné výstavy Pozdě, ale přece



Zdroj: (Beránek, Gebauer, Neumann, & Ondračka, 12/15 Pozdě, ale přece, 1988)

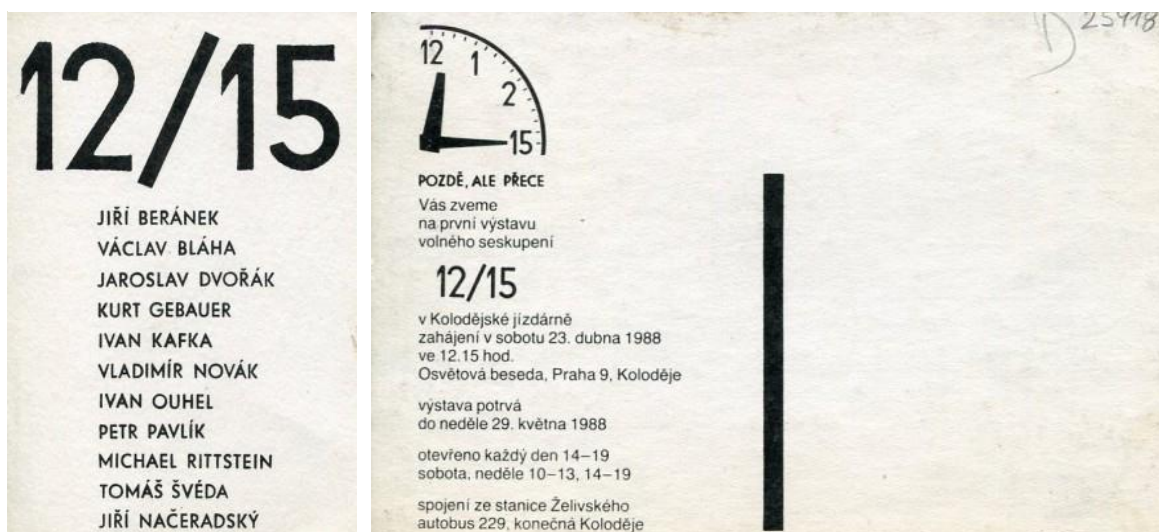
Na výstavu uvedenou typickými propagačními materiály z dílny Ivana Kafky (Viz obrázek 25) dorazilo překvapivé množství návštěvníků nejen z umělecké obce.¹⁷ Zúčastnili se i členové skupiny Tvrdohlaví, aby v recesisticky humorném duchu předali vlajku svého sdružení jako symbol podpory seskupení 12/15 (viz obrázek 26). Kritiky hojně chválená instalace a prostorové pojetí bylo taktéž prací Ivana Kafky. Na výstavě byly k vidění tesařsky pojaté práce Jiřího Beránka, obrazy se prezentovali Václav Bláha, Jaroslav Dvořák, Ivan Ouhel, Vladimír Novák, Petr Pavlík, Michael Rittstein, Tomáš Švéda i host Jiří Načeradský. Kurt Gebauer vystavoval objekty, Ivan Kafka

¹⁷ Jungová ve své práci uvádí až 12 000 návštěvníků. (Jungová, 2009, str. 52)

fotodokumentaci svých pomíjivých instalací v přírodě a instalaci site-specific vytvořenou přímo pro kolodějskou jízďárnu. (Jungová, 2009, str. 52)

Vydán byl také souhrnný katalog¹⁸ uvádějící výstavu i seskupení těmito slovy: „První dokumentace prací autorů volného seskupení 12/15, které je reakcí na současné podmínky pro české výtvarné umění, neumožňující v dostatečné míře spontánní spolupráci, ani konfrontaci umělců. Vychází z potřeby změnit tuto situaci v kolektivu názorově rozdílných autorů, kteří se pokusí vzájemně respektovat odlišné výtvarné přístupy. Seskupení není uzavřené. Pozdě, ale přece.“ (Beránek, Gebauer, Neumann, & Ondračka, 1988) Na tomto úryvku jdou dobře vidět jednak impulsy ke vzniku seskupení, ale i jeho cíle a směřování.

Obrázek 25 Pozvánka na první výstavu Pozdě, ale přece, návrh Ivan Kafka,



Zdroj: Archiv výtvarného umění, o. s., online dostupné z <http://abart-full.artarchiv.cz/dokumenty.php?IDdokumentu=25418> [cit.7/3/2016]

1.3.6.1 Koncepce výstavy jako generační profil skupiny 12/15

Členové skupiny jako příslušníci střední generace již nereagovali přímo na podněty aktuální, neměli konkrétní tvůrčí program, ale snažili se především o shrnutí dění dosavadního. Rozmanitost jejích zaměření i přístupů se stala vedoucí linií uspořádání expozice. Výstava se svým konceptem stala zastřešující ukázkou různorodé struktury rozvolněného umění tehdejší doby. I díky této výstavě tak došlo k udržení jakési kontinuity mnohohrstevnatého českého uměleckého myšlení. První společná výstava 12/15 byla spíše velkolepým uvedením, přehlídkou a radostnou

¹⁸ Originální výtisk katalogu je k nahlédnutí u autorky práce.

proklamací toho, že umělci mohou ukázat široké veřejnosti svá díla ve společnosti svých přátel, pod společným názvem, než kohezní ukázkou tvorby autorů nové skupiny. Expozice byla charakterizována růzností individualit i aktivní účastí organizátora Jiřího Halíka. (Bregantová P. , 2007, str. 378)

1.3.6.2 Ohlasy a recenze první společné výstavy

Velkolepě pojaté akci se dostalo v tehdejšímu tisku mnoho ohlasů a reakcí. Díky pomoci členů Archivu výtvarných umění Jiřího Hůly se mi podařilo dohledat některé z nich.¹⁹ Jako příslušník jiné generace již nemohu posoudit objektivitu podávaných informací, a proto uvádím jen shrnutí článků bez jakýchkoliv dalších hodnocení.

První recenze pochází z výtvarného časopisu Ateliér, pátého vydání z roku 1988. Napsala ho Marie Judlová (Klimešová). V úvodu k tomuto článku, který je signován /s/ je uvedeno, že výstava otevřeného společenství výtvarníků, zralých tvůrců vyvolala rozporuplný zájem široké veřejnosti, ale i odborné kritiky. Uvádí ale také, že výstava vybízí k otázkám tradice, kontinuity a názorové původnosti, které zároveň autorka článku považuje za problém umělecké situace osmdesátých let. Samotná recenze Marie Judlové (Klimešové) nejprve čtenáře uvádí do historických souvislostí vzniku skupiny, zdůrazňuje blízkost členů ještě před vznikem sdružení. Reflektuje jejich tvorbu od počátku sedmdesátých let a zdůrazňuje, že ačkoliv jsou 12/15 seskupení soudržné, nemohou nám podat ucelený obraz o tvorbě celé generace. V další části se autorka věnuje vystavovaným dílům, všímá si, že pocházejí z posledních 2 let před výstavou a některá jsou vytvořena přímo pro ni. Výstava podle ní nepřináší žádné překvapivé momenty, ale dodává celistvý obraz o aktivitě a ustálenosti tvůrčích postupů autorů. Vyzdvihuje práce Ivana Ouhela, Petra Pavlíka, Jiřího Beránka a Ivana Kafky. Článek zakončuje zamyšlení o výtvarné tvorbě obecně.

V listu Svobodné slovo z 12. 5. 1988 vyšel článek Čtvrt na jednu v Kolodějích Jiřího Hůly. Článek je uveden zajímavostí názvu, kterou si střední generace výtvarníků zvolila. Autor pokračuje upozorněním, že většina vystavujících je veřejnosti dobře známa z předchozích, ať již společných, tak samostatných výstav. Dále se zabývá problematikou sochařské práce, která je bez objednávky, či společenské zakázky většinou vytvářena jen pro danou výstavu. Pozastavuje se nad tím, do jaké míry mohou být takovéto práce podnětné pro diváka i tvůrce a co bude jejich odkazem. Dále je zde komentována mohutnost obrazů, které tvoří jednotliví tvůrci a změny v jejich přístupech.

¹⁹ Jejich naskenované kopie se nacházejí v přílohách této práce.

Kvituje i návaznost prací Michaela Rittsteina a Ivana Ouhela. Článek uzavírá tím, že je to výstava velice pečlivě zpracovaná a důležitá. Doporučuje její zhlédnutí každému vážnému zájemci o umění.

Pátého května 1988 ve Večerní Praze vyšel článek Koloděje – středem čeho? Jany Komárkové. Ta v perexu uvádí, že Koloděje, navštěvované tisíci lidmi jsou díky výstavě středem pražského výtvarného života. Života, který ve výstavních síních v centru chybí. Dále jen povšechně shrnuje tvorbu jednotlivých autorů, chválí Rittsteina, Nováka a Načeradského, zklamaná je naopak z Gebauera.

Zemědělské noviny z 10. května 1988 přinášejí v rubrice kultura zprávu Jana Gabriela. Jeho nadšení z uvolněné atmosféry a návštěvnosti vernisáže střídá obava z vystavování určitých děl. Obrazy Michaela Rittsteina mají podle něj blízko k postmodernistickému kýči, jiná jsou podle něj příliš pod vlivem svých zahraničních inspiračních vzorů. Autor hledá v dílech především sdělnost a obohacení. Na závěr zdůrazňuje důležitost faktu, že se výstava vůbec uskutečnila, neboť prolomila dlouhé mlčení o poslání a smyslu moderního umění.

Obrázek 26 Vzájemné obdarovávání 12/15 a Tvrdohlavých na výstavě v Kolodějích, 1988



Zdroj: (Drury & kol., 2010)

1.3.7 Druhá společná výstava Jeden starší – jeden mladší

Z důvodu možné návaznosti diplomové práce je pohled na skupinu ukončen druhou společnou výstavou, která proběhla ještě před rokem 1989. Pro tuto práci je důležitá z důvodu výstavby výtvarného úkolu v didaktické části. Ten je vytvořen na základě podobného principu, jaký k její koncepci použili autoři 12/15.

Druhé společné výstavní setkání seskupení neslo název Jeden starší - jeden mladší a probíhalo mezi 29. říjnem a 20. listopadem 1988 v Lidovém domě ve Vysočanech. Jeho cílem bylo částečně zmapovat, shrnout a ukázat rozmanité polohy tehdejší výtvarné scény. Ta do té doby působila jako roztříštěná mozaika přístupů a směřování a nebyla nijak celistvě uchopena a představena. Současně měla výstava konceptem, vycházejícím i z jejího názvu, poukázat na vazby a souvislosti mezi umělci různých generací. K účasti totiž byli přizváni vždy jeden starší a jeden mladší tvůrce, které si pro své společné vystavování zvolil každý jednotlivý člen 12/15. Na výstavě se tak sešla díla nejrozmanitějších přístupů od zástupců různých věků.

1.3.7.1 Recenze výstavy Jeden starší - jeden mladší

I druhá společná výstava měla velký ohlas nejen mezi návštěvníky, ale i mezi kritiky a historiky umění. Zajímavý koncept výstavy často vybízel recenzenty k mezigeneračnímu srovnávání a „poměrování“ jednotlivých autorů.

V Ateliéru číslo 19 roku 1988 vyšla recenze druhé výstavy seskupení 12/15. Napsala ji Milena Slavická. Ta ve své recenzi velmi chválí koncept výstavy, který podle ní: „(...) odpovídá trendu pluralistických vztahů mezi umělci i uměleckými vztahy. Výstava prezentovala výtvarné vztahy, které se rozvíjejí prostorově, nikoliv lineárně, vytvořila obraz jistě neúplný a částečný soudobé umělecké scény a pole pro kulturní sebereflexi.“ (Slavická, 1988) Všíhá si a kvituje i etické momenty výstavy. Jako hlavní přínos výstavy vidí potvrzení návaznosti střeoevropského, francouzského a českého umění. Chválí odkazy a propojení uměleckých gest v čase, které výstava díky svému generačnímu nevyhranění přináší.

Ve Večerní Praze vychází 8. listopadu 1988 zpráva o výstavě s autorem uvedeným šifrou „jj“ a titulkem Pozdě, ale často. Už názvem autor vzpomíná na první výstavu a přeje si, aby i ty další probíhaly „často“. Vychvaluje odbor školství a kultury Prahy 9 za poskytnutí prostor. Zakončuje tím, že přizvání hostů považuje za šťastné vzhledem k vytvoření zajímavé kolekce připomínající souvislosti mezi generacemi.

Rudé právo z 12. listopadu 1988 přináší skrze Petera Kováče o výstavě zprávu pojmenovanou Sdružení 12/15 a hosté. Hned v úvodu je shrnuto, že výstava s přizvanými hosty působí velmi příznivě. Dále pak vyzdvihuje přínos určitých autorů, především pak Jaroslava Dvořáka, Petra Pavlíka a Vladimíra Nováka. Povzdech pronáší nad Kurtem Gebauerem. Následně se věnuje hostům, sympatická mu je tvorba Petra Orieška. Přes dílo Bedřicha Dlouhého se dostává i k otázce, jaký je dnes rozdíl mezi „nízkým“ a „vysokým“ uměním. Ke konci článku ostře kritizuje určité mladé umělce a podotýká, že si oproti střední generaci mnohdy snaží svou uměleckou cestu zjednodušit přílišným přejímáním zahraničních vlivů. Končí prohlášením, že výstava je potvrzením klíčového postavení střední generace, formující podobu tehdejšího českého umění.

Ve Svobodném slovu ze 17. listopadu 1988 vyšla recenze Pavla Káchy. Ten srovnává druhou výstavu s tou kolodějskou, všímá si, že expozice díky hostům působí méně sevřeně a chválí zajímavost jejich prací. Stručně hodnotí některá z děl. Nakonec vyzývá k pořádání dalších podobných akcí, neboť je považuje za možnost rozpoznání skutečných hodnot.

Jak je z recenzí vidět, názory na obě výstavy byly různorodé, avšak ve většině se shodovaly na tom, že skupina je dobrým reprezentantem umění své doby a je důležité, aby ve své činnosti prohlubující mezigenerační dialog i kontinuitu české tvorby pokračovala.

1.3.8 Nástin dalšího směřování skupiny 12/15

Další společné výstavy 12/15 se konaly již po listopadu 1989, tedy v zcela jiných společensko politicko kulturních podmínkách. Na jaře roku 1990 proběhla v Praze výstava Kreslení, kde se představil jako oficiální člen skupiny Jiří Sopko.

Výtvarný projev všech členů Volného seskupení 12/15 je stále velice různorodý, osobitý a individuální. Mnozí členové prošli od doby založení výraznými změnami v přístupu k tvorbě i k obecnému uvažování. Většina z nich zůstává stále aktivními členy výtvarné scény, ačkoliv kupříkladu změnili své pole působnosti.²⁰ Konečné složení členů skupiny tvoří zakladatelé Jiří Beránek, Václav Bláha, Jaroslav Dvořák, Kurt Gebauer, Ivan Kafka, Vladimír Novák, Ivan Ouhel, Petr Pavlík, Michael Rittstein, Tomáš Švéda, nejprve host a později člen Jiří Načeradský a později příchozí Jiří Sopko.

²⁰ Petr Pavlík zanechal dráhy malíře a věnuje se především psaní. Je autorem zajímavých uměnovědných článků a publikací.

Volné seskupení 12/15 představuje nesmírně zajímavé sdružení tvůrců, kteří jsou si sice bližší spíše myšlenkou, než tvorbou, ale zároveň reprezentují jednu z poloh českého výtvarného umění své doby. Jsou silnou střední generací, navazující na kvality předešlého vývoje a obohacující uměleckou scénu o nové přístupy. Byli jedni z mála, kdo na konci osmdesátých let využili příležitosti vstoupit otevřeně na výtvarnou scénu a ukázat tak možnosti české umělecké tvorby.

Jak se ukazuje i v dnešní době, kdy již není ke svobodné tvorbě potřeba zaujmout vyhraněný postoj, či deklarovat své hodnoty většina²¹ těchto tvůrců neustala ve své činnosti a stále aktivně obohacuje výtvarné a kulturní dění.

²¹ Jiří Načeradský zemřel 16. 4. 2014 v Praze.

2 DIDAKTICKÁ ČÁST

2.1 Úvod

Didaktická část této práce je založena na principu výstavy Jeden starší - jeden mladší, kterou uspořádala skupina roku 1988. Expozice byla uvedena ve sborníku slovy: „*Výstava jeden starší – jeden mladší je druhým vystoupením volného seskupení 12/15. Každý z členů navrhl několik starších a několik mladších autorů jako hosty. O konečném výběru bylo rozhodnuto většinou 12/15. Vznikl tím možný celek, který má připomenout existující (a někdy i neexistující) souvislosti mezi autory různých generací a názorů.*“ (12/15 & Kafka, 1988)²²

Na základě této výstavy jsem se rozhodla rozvinout pedagogický úkol zabývající se dále otázkou nesvobody, figurace a groteskního výtvarného vyjádření. Výsledným cílem je debata s žáky a tvorba dle autorit zvolených právě z řad členů 12/15. Beseda je založena jednak na diskusi se studenty o tématech řešené doby a zároveň na reflexi jejich výtvarného úkolu. Zadání projektu je koncipováno na stejných principech, na kterých spočívala výstava Jeden starší - jeden mladší. Téma je ale omezené motivem nesvobody.

Východiskem výstavy Jeden starší, jeden mladší byla inspirace a vzájemné ovlivňování různých generací umělců. Každý z členů skupiny 12/15 si vybral jednoho mladšího a jednoho staršího autora, jejichž práce považoval za podnětné a společně s nimi vystavil svá díla.

Na podobné zásadě je vybudován didaktický úkol cílící na žáky druhého stupně osmiletých gymnázií. Studentům budou pro zúžení širokého tématu inspirací pouze vybraní umělci skupiny 12/15. Pro usnadnění jsou zvoleny výrazné osobnosti, u kterých je větší pravděpodobnost, že se s nimi a jejich tvorbou studenti již setkali.

Pro jednodušší pochopení a zároveň přiblížení bude z rozmanité tvorby daných umělců navíc vyňato a užito často se opakující téma grotesky. Groteska a figurální tvorba jako prostředek vyjádření se stane základem pro tvorbu a zahrnuto bude i v následné diskusi.

Groteska jako směr pracující s humorným ztvárněním často nepříjemných témat, paradoxem, žertem a nonsensem je jednak specifickou českou výtvarnou polohou a zároveň přístupem jak se s neútešností reality vypořádávat. Za důležitou považují také možnost vyjádření názorů, postojů či reakce na okolní svět pomocí absurdity a nadsázky, která je mnohým žákům

²² Citováno ze souboru pohlednic vydaného k příležitosti výstavy v Lidovém domě v Praze-Vysočanech 29. října – 20. listopadu 1988

v tomto věku blízká. Zároveň je zde zajímavá problematika uchopení grotesky jako zcela individuální záležitosti – každý z nás má smysl pro humor postaven jinak a jinak ho přijímá. Groteska a grotesknost jsou obsáhlá témata, umožňující navíc svou interdisciplinarnitou široký záběr řešených problémů.

Prvotním úkolem je zjistit, rozumí-li žáci dobové situaci, ve které díla vznikala. K tomu poslouží úvodní diskuse s otázkami na téma normalizace, nesvobody či možností sebevyjádření v období komunismu.

Jako motivace bude využito principu zosobnění dané problematiky a využití literární ukázky. Dotazy budou tedy kladeny i na vlastní příklady útisku či pocitů svázanosti, s kterými se žáci setkali osobně, či je zasáhly skrze informační zdroje dnešního světa. Literární ukázka je výňatkem z dobové beletrie.

Následně budou žákům představena vybraná díla a na nich konkrétně rozvedena témata z předešlé diskuse. V této části je důležité zamyšlení nad používanými technikami, přístupem autorů k zobrazování reality a dojmem, kterým dílo působí na diváka.

Výtvarným úkolem bude figurativním, pokud možno groteskním zobrazením, za použití libovolné techniky /plošné, plastické/ vyjádřit pocity člověka žijícího v omezené svobodě.

Řešením didaktické části je společná diskuse nad hotovými pracemi, popis emocí, které na žáky z vytvořených artefaktů působí.

Cílem je probuzení sebereflexe u žáků. Schopnost souznění a verbálního vyjádření ztvárněných emocí. Zásadní jsou otázky: Do jaké míry jsou sami studenti s pracemi spokojeni? Vyskytuje se v žakovských dílech diskutovaná groteska, či zobrazili nesvobodu jinak? Jak moc je tvorba skupiny 12/15 ovlivnila a co jim přinesla?

2.2 Edukační plán

Edukační plán je rozdělen do podbodů zpracovávaných na základě knihy Věry Roeselové Didaktika výtvarné výchovy V., nejen pro základní umělecké školy a knihy Didaktika výtvarné výchovy Leonory Kitzbergerové.

Kontext

Kontextem edukačního plánu je koncept výstavy skupiny 12/15 Jeden starší, jeden mladší. Východiskem této výstavy byla inspirace a vzájemné ovlivňování různých generací umělců. Každý z členů skupiny 12/15 si vybral jednoho mladšího a jednoho staršího autora, jejichž práce

považoval za podnětné a společně s nimi vystavil svá díla. Kontextem bude tedy jednak skupina 12/15, její výtvarné přístupy a způsob přemýšlení, ale i doba ve které byli aktivní, tedy období normalizace.

Koncepce projektového tématu

Projekt je koncipován jako součást výuky výtvarné výchovy na víceletém gymnáziu. Jeden z jeho cílů je otevření diskuze o pocitech omezené svobody, strachu či útlaku. Koncepce využívá diskuze k představení tématu a zjištění znalostí studentů. Dále je zde využito literární ukázky, která slouží jako motivace k tvorbě, navození atmosféry i přiblížení (avšak ne vizuální) možnosti figurativního zobrazení. Dopomoci má hlavně k lepší představě, zhmotnění vlastního zobrazovaného „hrdiny“.

Situace

Předpokládaná je situace, kdy jsou studenti již základně poučeni (v rámci předmětové provázanosti) o probírané době, která je jim následně pomocí tvorby představitelů 12/15 přiblížena z jiného pohledu.

Téma

Tématem je omezená svoboda, pocit svázanosti a nespokojenosti. Téma je zvoleno jednak z důvodu probíraného období normalizace, ale i soudobých pocitů mladých dospívajících, kteří se v moderním světě plném ambicí a společenských požadavků mohou cítit obdobně.

Námět

Námětem je figurativní zobrazení jedince zachvacovaného pocity spoutanosti, nemohoucnosti zapříčiněné vnějšími podmínkami a omezenou svobodou vlastního rozhodování.

Projektová databáze obrazů

Základním zdrojem budou promítané reprodukce děl vybraných autorů skupiny 12/15, které je dále možno doplnit o dobové fotografie, dobře reprezentující probíraná témata.

Vzdělávací cíle - vazba na RVP

Edukační část práce je zaměřena na okruh Znakových systémů výtvarného umění, definovaný v RVP takto: *„Druhý okruh představují Znakové systémy výtvarného umění umožňující žákovi osobní účast a aktivní vstupování do výtvarného uměleckého procesu. Reflektování vlastních prožitků, postojů a zkušeností získaných prostřednictvím experimentálního přístupu k uměleckým vizuálně obrazným prostředkům. Na tomto základě si vytváří přehled o vizuálně*

obrazných vyjádřeních jednotlivých směrů výtvarného umění, zejména od konce 19. století do současnosti.“ (Jeřábek, Krčková, Hučínová, & kol., 2007) Důraz je kladen na rozvoj komunikační dovednosti studentů a schopnost vyjádření pocitů skrze tvůrčí činnost.

Zaměření edukace v závislosti na RVP

Edukace vycházející ze vzdělávacích cílů bude zaměřena na figuraci, která je součástí učiva okruhu Znakových systémů výtvarného umění. Navazuje přímo na část RVP nazývanou se Umělecká tvorba a komunikace. Konkrétněji reaguje na očekávaný výstup týkající se uvědomování si významu osobně založených podnětů na vznik estetického prožitku a snahu odhalit vlastní zkušenosti i zkušenosti s uměním, které s jeho vznikem souvisejí. Celkově je edukace zaměřena hlavně na rozvoj klíčových kompetencí: kompetence sociální a personální a kompetence občanská. (Jeřábek, Krčková, Hučínová, & kol., 2007)

Forma edukace

Formou edukace bude volná umělecká tvorba, kombinovaná s diskuzí jednak vzdělávacího charakteru (tématem bude období normalizace) a dále beseda rozvíjející schopnost žáků vyjádřit své emoce pomocí uměleckého jazyka a jeho znakových systémů. Zároveň je cílem dokázat tyto použité prostředky správně interpretovat svému okolí.

Věk studentů

Edukační plán je zpracováván pro studenty druhého stupně víceletého (osmiletého) gymnázia. Je tedy zaměřen na žáky ve věku od 15 do 18 let. Jeho vhodnost, vzhledem k návaznosti probírané látky, je spíše pro vyšší ročníky, kde bývá například v dějepise, dějinách umění či seminářích moderních dějin probíráno období 2. poloviny 20. století.²³

Časová dotace

Koncepce je uvažována v časové dotaci tři dvouhodinové semináře o klasické délce 45 minut. Celkově tak projekt zabere 270 minut. Hodiny budou rozděleny na úvodní – 45 minutovou hodinu seznamující žáky s probíraným konceptem. V druhé 45 minutové části proběhne diskuse. Následující dvouhodina bude věnována tvorbě. První půlka bude využita k předčítání dobové literární ukázky, která bude sloužit jednak k přiblížení tématu a zároveň k navození atmosféry ve třídě. Druhá půlka hodiny bude sloužit především k tvorbě. Třetí seminář je z menší části určen pro případné dodělovky a úpravy, z větší části by měla proběhnout společná diskuze nad vzniklými díly a pocity během jejich tvorby.

²³ V návaznosti na konkrétní ŠVP Gymnázia Jaroslava Heyrovského na Praze 5. Online k nahlédnutí z http://www.gymjh.cz/downloads/SVP_8I_2016-01-11-pdf.pdf [Dostupné dne: 07/04/2016]

Výtvarný jazyk

Výtvarným jazykem bude pro zjednodušení obsáhlého a rozmanitého díla členů skupiny 12/15 groteskní přístup k tvorbě. Technika zpracování je libovolná plošná či prostorová, dle uvážení, schopností a zkušeností žáka. V potaz musí být brány i možnosti a vybavení prostoru třídy. Podmínkou pro pomoc s určením techniky či přístupu bude předchozí znalost vyučované skupiny žáků, jejich dovednosti a výtvarné zkušenosti.

(Kitzbergerová, 2014) (Roeselová, 2001)

2.2.1 Vybraná díla, zdůvodnění

Mezi vybrané autory patří Kurt Gebauer a Michael Rittstein. Tito tvůrci byli zvoleni jednak pro různorodost jejich děl a z ní plynoucí širokou možnost inspirace pro studenty a zároveň kvůli obecně většímu povědomí o těchto umělcích.

Obrázek 27 Michael Rittstein, Lokální historka, 1983



Zdroj: (Kříž, Majer, & Tetiva, 2007)

Obrázek Michaela Rittsteina Lokální historka je zvolen z důvodu své velké obsažnosti a „příběhovosti“. Studenti mohou rozvinout a na základě vlastní fantazie odhadovat děj, který malíř v obraze zastavil. Rozvinuta může být diskuze, jaké emoce v pozorovateli tento obraz vyvolává. Studenti mohou být dotázáni, pociťují-li v obraze jistý způsob humoru, případně jaký – ironický, sarkastický, vlídný atd.

Obrázek 28 Kurt Gebauer, Trpaslík čepice _ Trpaslík pomník, 1985



Zdroj: Online dostupné z: http://www.kurtgebauer.cz/1_foto/01N.htm [cit. 7/7/2016]

Trpaslík Kurta Gebauera byl vybrán z důvodu, aby se poukázalo na rozmanitost tvorby Skupiny 12/15 a zároveň se umožnilo lépe začlenit i studentům, kteří preferují prostorovou tvorbu. Tato Gebauerova práce budí podobné otázky jako Rittsteinovo obraz, ovšem odpověď na obsah humoru v díle se bude u studentů možná odlišovat. Zároveň vyvstává otázka, proč si Gebauer ve své době s oblibou volil k ztvárnění postavy trpaslíků? Jaké je jejich symbolika? Jaké emoce ve studentech vyvolává netradiční využití sochařských materiálů a celkové ztvárnění?

Jako literární ukázky byly vyňaty úryvky z knihy Ludvíka Vaculíka *Český snář*. Slouží jednak jako motivace a současně jako inspirační, ale vizuálně nemanipulativní zdroj. Následující výňatky byly vybrány jako doklad působení doby a státního zřízení na jednotlivce. Žákům budou přečteny po prvotní diskuzi.

Středa 14. února 1979 „(...) Za chvíli Zdena přišla, zápěstí pravé ruky ořezávané, má v něm zánět. S levou rukou zas chodí na obřátky. Se žaludkem má jít na rentgen, s páteří na cvičení: sumárně je to klinický uzel kontraindikací, jehož koneček by se snad dal najít po dlouhém odpočinku v klidu a péči, bez rozčilování a bez psaní. Tu páteř má doničenou z Petlice, žaludek a nervy z policejního ražení proti Petlici, jež loni v srpnu vyvrcholilo originálním terorem: zavřeli Zdenu na venerologické oddělení, kde byla násilím vyšetřena na pohlavní nákazu. Byla tam tři týdny, nesměla telefonovat, psát, ani dostávat poštu, a to ještě nebylo všechno. „Bylo mi dnes špatně,“ řekla, „že jsem jenom seděla nad stolem a bránila se omdlít nebo řvát.“ „A kouřit ti šlo?“ „Jenom osm cigaret! Za celý den!“ To jí opravdu muselo být zle. „Neměla bys tolik psát. Proč toho Tatarku tak valíš?“ „Podívej, miláčku: zavřeli mě do fabriky, aby mi znemožnili opisovat. Proto píšu, a třeba zdechnu.“ (...)“

Pondělí 5. března 1979 „(...) Je to hrůza obludná jak válka. Její pouze menší rozloha není hlavním klasifikačním znakem. O povaze režimu nerozhoduje přeci to, jak jedná s deseti miliony poslušných, nýbrž to, jak se zachová k jednomu neposlušnému. Na tom se ukazuje jeho poměr k myšlence, k lidské osobnosti, k právu. Prozradiv svou špatnou povahu, je zřejmě kdykoliv schopen rozšířit své nepřátelství na jakýkoliv počet lidí, takže jenom jakási neznámá administrativní záhať dělí nás od masových hrobů. (...)“

Pátek 4. května 1979 „(...) Musel jsem zajít do Slávie, abych promluvil s profesorem Černým, který tam chodí pravidelně a sedá teď na Kolářově místě. Já k tomu stolu vždycky přisedával s pocitem nepatřičnosti: tam patří Hiršal, Boštík, Pechar, Vladislav, já mezi výtvarníky a básníky nikdy nechodil, a je to plod nouzových poměrů, že se teď chumláme všichni dohromady. Kolář mě přijal sice mile, i ostatní, ale mně se líbí, když si každý drží svou ohradu. Můj pocit nepatřičnosti vyvěrá jistě i z mé aktovky, kterou tam musím vždycky rozgábit, něco vyndávat, rozdělovat, předkládám autorům knížky k podpisu, a vypadám jistě buď jako pašerák, dohazovač nebo agent. Přitom zádonými nervy vnímám, jak nás od stolku umístěného ve strategickém rohu, odkud je přehled po obou ramenech místnosti, pozoruje dežurný fízl, jemuž říkám úhelný.(...)“

Pondělí 2. července 1979 „(...) Láďa Vaculka taky umřel, dá se říct, na režim. Kdykoliv jsme jeli do Broumova, zastavovali jsme se v Uherském Hradišti u nich a oni zas u nás, když přijeli s Idou

do Prahy. Láďa měl kvůli mně mrzutosti s úředními voly. Dostával čím dál míň zakázek, vystavoval méně, musel odejít z výtvarné školy. (...)“

Pondělí 9. července 1979 „(...) Olda pravil: „Pro naši generaci je tahle země odepsána. I kdyby ses zamkl ve svém domě a řekl si, že se tě nic netýká, ono to za tebou přijde: nějaká otrava buď z národního výboru, nebo ze školy kvůli děckám, nemluvě o zaměstnání. Ani jedinou věc nemáš, člověče, jen ve své kompetenci. Chci, aby moje děcka byly celými lidmi, a ne aby z nich byly takové trosky ohlodané státem, jakými jsme my.“(...)“

Všechny úryvky z: (Vaculík, 1990)

2.3 Zhodnocení

Edukační část práce je teoretickým konceptem. Ten je vypracováván dle co nejrealističtějších předpokladů a vychází i z vlastních zkušeností se studiem víceletého gymnázia. Avšak z důvodu pojetí bakalářského studia a časovým možnostem není jeho funkčnost vyzkoušena v praxi. Částečným ověřením je tak pouze má vlastní tvorba, která je představena a zhodnocena v následující praktické části této bakalářské práce. Postup praktického oddílu byl vypracován ve snaze se co nejblíže přiblížit vytyčeným didaktickým úkolům. V motivaci pro zvolení konkrétního námětu a celkového díla mi pomohla jak četba výše zmiňované knihy Ludvíka Vaculíka, ale i obrazové monografie členů skupiny 12/15. Podpora vizuálního i nevizuálního charakteru je tedy podle mého názoru nezbytnou součástí práce s abstraktně zadaným a poměrně složitým tématem.

3 PRAKTICKÁ ČÁST

3.1 Úvod

Tato část práce slouží především jako ověření aplikovaných edukačních principů a pochopení teoretických východisek.

Formálním východiskem jsem zvolila práci s figurou a to ve své esenciální podobě. Rozhodla jsem se pracovat s převáděním vlastního těla do výtvarného artefaktu.

Jako téma jsem si vyvolila pocit nesvobody a uvažovala, jak ovlivňuje chování a psychiku člověka. V průběhu práce jsem se kromě studia odborné literatury zabývala také četbou Českého snáře od Ludvíka Vaculíka, abych lépe pochopila dobu a jednání lidí.

3.2 Vlastní práce

Vlastní práce spočívala ve vyhotovení triptychu – souboru tří plastických obrazů, které dohromady vytvářejí pocit celistvého zobrazení figury. Figura vytvořená pomocí sádrových ob vazů nanášených na části mého těla má symbolizovat svázanost, kterou člověk pociťuje, nežije-li ve svobodném světě. Zároveň je využití tohoto zdravotnického materiálu metaforou nemocnosti podrobené reality.

Odlitky mého těla jsem situovala do pozic, které jakoby chtěly z obrazu uniknout, prodrat se z něj ven, zároveň jsou ale svázány a navždy ukotveny v jedné pozici. Nechtěla jsem ale, aby sádrové skořepky působily příliš pateticky, měly přece jen vyjadřovat můj vlastní osobní postoj k pocitům nesvobody a svázanosti. Využila jsem proto výše popisovaného groteskního nadnesení reality a triptych doplnila oddělovací bariérou, jako potkáváme před zvlášť cennými díly v galeriích. Ta má představovat jednak oddělení diváka od díla a nadnesenou formou ho upozornit na mezeru mezi pozorovatelem a tvůrcem. Zároveň však může být i naplněním původního zamýšleného konceptu, kdy jsem dílo plánovala doplnit cílovou páskou, kterou protínají běžci při závodech. Ze zoufalého jedince snažícího se dostat skrze sádrové obvazy ven, pryč, ke svobodě se tak stává člen moderní doby. Závodník, běžec, ambiciózní jedinec. Atlet a sprinter v době, kdy se všichni honíme za nejasnými cíli, cítíme se spoutáni povinnostmi a závazky. Snažíme se zvítězit v závodu o vlastní život, osvobodit se od všeho toho, co nás pronásleduje. Vběhnout do cílové roviny jako první a přetnout cílovou pásku. Jsme jako Načeradského Běžci. Nevíme, kam běžíme, na co vydáváme energii a jestli vůbec někdy do našeho cíle zdárně dorazíme.

Reálná hrozba nesvobody nám již není tak blízká, jako byla člověku žijícím v socialistickém Československu, avšak pocity spoutanosti pociťuje mnoho z nás. Svazujeme se však sami našimi ambicemi, touhou vyniknout, snahou zajistit si co nejúspěšnější život. Bariéra v galerii značící významné dílo, je zde groteskně ironizující připomínkou toho, že dnešní jedinci uvězňují sami sebe přehnanými požadavky. Sami se zbavujeme vlastní svobody, abychom se stali pro společnost „cennějšími“.

Ve své práci jsem se částečně inspirovala sádrovými odlitky, které vytvářela Eva Kmentová a sochař velmi blízký skupině 12/15 Jiří Sozanský. Oba dva se zabývali prací s lidskou figurou a tělesností. Podobný námět cesty ke svobodě využíval ve své tvorbě i Petr Pavlík, který dle Richarda Druryho *„(...) navazuje na českou tradici osamělého poutníka, který kráčí myšlenkovou krajinou ke svobodě, kterou mu vnější společnost ne vždy dopřává.“* (Drury & kol., 2010, str. 9) Formálním zpracováním sádrových soch má blízko i ke Gebauerovým sochám.

Výsledná instalace je nazvána „Všechno je jinak“ a upozorňuje na spirálu různých pohledů a řešení práce. Navazuje na více pohledové obrazy a objekty Petra Pavlíka a na mnohohvrstevnatý význam soch Kurta Gebauera. „Všechno je jinak“ byl také název nedávné výstavy sochaře Lukáše Rittsteina a fotografky Barbory Šlapetové v galerii DOX ²⁴, která se taktéž zabývala rozmanitou problematikou moderního světa.

3.2.1 Postup práce

Prvním krokem bylo vytvoření slepých rámců, do kterých jsem plánovala umístit sádrové „obrazy“. Následně jsem si vytvořila ze sádrových ob vazů podklad přichycený přímo na rám, který jsem měla podepřený tak, aby se obvazy mohly volně prověsit a vytvořit dojem pronikání jakéhosi objektu skrze ně.

Následně jsem pomocí sádrového ob vazu vytvořila model své ruky, který jsem po zaschnutí přisádřovala na předem připravený podklad v rámu. Opět jsem usilovala o to, aby výsledek vykazoval efekt prostupování objektu skrze obvaz. Objekt druhé ruky jsem vyrobila stejným způsobem.

Ve třetí fázi jsem stejným způsobem vytvořila skořepinu části svého hrudníku, ramen a krku.

²⁴ Výstava proběhla 13. 3. - 13. 7. 2015. Zde byla řešena problematika v rámci střetávání moderního světa s přírodními kmeny.

V poslední fázi vytváření „skořep“ jsem potřela vlastní obličej krémem a nanasla sádrové obvazy i na něj.

Po celkovém zatuhnutí jsem všechny skořepiny přidělala pomocí dalších pruhů obvazů k podkladu v rámech.

Dokončené plastické „obrazy“ jsem doplnila oddělovací zábranou, tvořenou dvěma sloupky a pásem, podobnou těm, které potkáváme v galeriích. Sloupky jsou svařené z nevyužívaného kovového odpadu a nasprejované stříbrnou barvou. Doplněny jsou páskou neutrální barvy, aby nerušila triptych v pozadí.

Poslední fází je instalace. Obrazy jsou zavěšeny tak, aby výškově odpovídaly proporcím průměrného dospělého člověka. Bariéra je jim představena, jak zobrazují následující fotografie.

3.2.2 Výsledek

Výsledným objektem je instalace, jejímž základem je triptych se sádrovými plastickými obrazy doplněný o „bariéru“. Instalace založená na figuraci, práci s vlastním tělem a symbolikou představuje na jedné straně v groteskním pojetí nesvobodu dnešní doby, na straně druhé by se však měla stát hlubší výpovědí o pocitech jedince v postmoderním, urychleném světě. Měla by zachycovat pocity svázanosti a podrobení požadavkům a ambicím společnosti. Kovová bariéra je jakousi hříčkou, oddělením jedince, ale i umělce od okolního světa. Je znakem individualizace a vlastního uzavření do světa svým cílů, které zabraňuje člověku navázat komunikaci s okolním světem. Zároveň hravě reflektuje situaci v galeriích umění, kterou zažívají běžní návštěvníci před hodnotnými díly. Zábrana tedy nadneseně staví úspěšného jedince do pozice „ceniny“ dnešního světa.

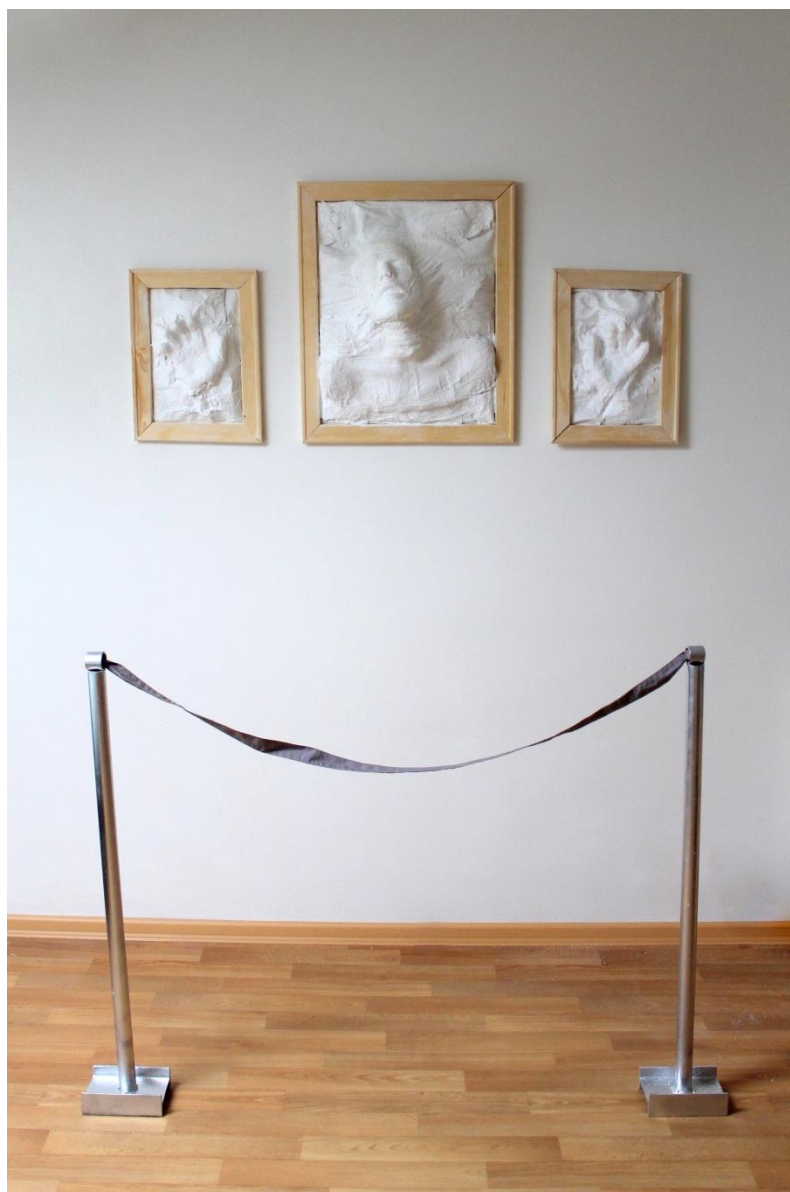
Název: Všechno je jinak

Materiály: dřevo, gáza, sádra, železo, látka

Technika: kombinovaná

Rok: 2016

Obrázek 29 Vlastní práce - Všechno je jinak, 2016



Obrázek 30 Vlastní práce - Všechno je jinak, 2016



Zdroj: vlastní

3.3 Zhodnocení – sebereflexe

Jak píše Jaroslav Bláha ve své knize v kapitole věnující se nové figuraci, tou nejbolestnější podobou odcizení, je odcizení člověka člověku. „(...) člověk se odcizuje i sám sobě. Stále se zrychlující rytmus života, mechanicky se opakující každodenní činnosti (...) vedou k obdobným návykům, jednání i myšlení. Člověk přestává být sám sebou a ztrácí svoji osobitost.“ (Bláha, 2001, str. 65) Podobný pocit opouštění sama sebe aktualizovaný na dnešní dobu jsem se snažila pomocí mé práce ztvárnit. Velké ambice, honba za přehnanými cíli a vysoké společenské požadavky mohou mít na jedince podobné psychické dopady jako faktická nesvoboda a spoutanost. Člověk jako by se stával vězněm obrazu, který si o sobě vytváří a tím se vzdaloval skutečnému „já“, vlastní podstatě své osobnosti. Proto využití sádrových obvazů jako symbolu nemocné doby, proto zatuhnutí v procesu vymaňování z vlastního obrazu.

Během vytváření sádrové skořepiny vlastního obličeje mi přišel zajímavý moment, samotného prožitku ze sádrování. Obvazy jsem začala přikládat od okrajových částí obličeje a postupovala směrem ke středu, očím a nosu. Postupně jako bych uvěžňovala sama sebe, zbavovala se možnosti promluvit, volně dýchat a nakonec i vidět. V době schnutí jsem se cítila neschopná a zranitelná. Jasně jsem si uvědomovala tíhu „masky“ a procesy tuhnutí. Také ztížená schopnost vytvořit perfektní skořepinu svépomocí pro mě byla poněkud frustrující. Tento aspekt tvorby, který jsem si na začátku zcela neuvědomovala, mi přišel příznačný vzhledem k tomu, jaké cíle tvoření jsem si vytyčila. Svařování vlastní kovové bariéry pak znamenalo procesu zhmotnění propasti mezi jedincem a okolním světem. Hravá forma poukazující ironicky na „cennost“ díla – vítězného, ale osamělého jedince má zároveň snižovat patos, jakým by mohly obrazy samotné na diváka působit.

S tématem i námětem se mi pracovalo dobře, díky studiu materiálů k teoretické části jsem měla široký zdroj inspirace. Četba beletrie usnadnila mé rozhodnutí o směřování praktické části. Jsem si vědoma, že abstraktní pojetí práce může být těžko interpretovatelné a srozumitelné, ale má vlastní vytyčená očekávání naplnilo jak myšlenkově a vizuálně, tak i procesem tvorby a jeho prožíváním.

„České umění je mnohdy plné tíživé úzkosti, ale také, nebo možná právě proto se v něm objevuje i protipól osvobozujícího humoru. Ten, pravda, může nabývat a často nabývá polohy černého „šibeničního“ humoru, ale také romantické ironie, která i přes svůj uštěpačný úhel pohledu, shledává dílo ve velké vážnosti.“ (Chalupecký, 1994, str. 46)

4 ZÁVĚR

„Malířství je očima, sochařství rukama, hudba duší, literatura příběhem, architektura tělem a drama životem lidských dějin.“

Petr Pavlík
(malířský deník)

Umění po roce 1948 bylo v Čechách za daných okolností spíše přemýšlivé, do sebe uzavřené. Nežli extenzivní, spíše intenzivní. První poválečná generace měla nelehký úkol navázat na avantgardní válkou zpřetrhanou tvorbu. Druhá, neboli střední generace měla pozici usnadněnou, nemusela stavět mosty a zároveň se měla o co opírat. Její příslušníci mohli navazovat na informální inspiraci konce padesátých let i různorodé vlivy let šedesátých. Volné seskupení 12/15 Pozdě, ale přece této šance dobře využilo a obohatilo české umění sedmdesátých a osmdesátých let o cenné příspěvky v podobě groteskního přístupu, nové figurace, expresivity, či obnoveného zájmu o přírodu. Svou aktivitou již jako jednotlivci před vlastním zformováním do skupiny čerili stojaté vody normalizačního života. Rozvážnými myšlenkovými procesy reagovali na svou dobu a podněcovali zájem o vzájemnou uměleckou spolupráci, komunikaci a konfrontaci. Skupinu 12/15 i jednotlivé členy a jejich životní příběhy považuji za ideální průvodce a reprezentanty umění druhé poloviny 20. století. Právě přiblížení této doby žákům bylo jedním z hlavních cílů práce.

Teoretická část seznamuje čtenáře s vývojem českých sociokulturních, politických a uměleckých dějin od přelomu padesátých a šedesátých let až po druhou společnou výstavu skupiny 12/15, která proběhla rok před revolucí. Do souvislostí jsou uváděny nejdůležitější momenty, ovlivňující dění běžného i kulturního života lidí. Tento oddíl se také věnuje formování samotné skupiny a na jednotlivých, rozmanitě založených členech a jejich tvorbě přibližuje dobové tendence, popisuje také jejich osobní směřování i inspirační zdroje. Přínosem práce může být uvedení dobových článků, které představují autentické vnímání skupiny tehdejší společností.

Zvolený didaktický přístup, vycházející z výstavního konceptu skupiny je způsobem jak studenty seznámit s uměleckými přístupy různorodé tvorby členů seskupení i s atmosférou normalizační doby. Praktická část práce v mém případě potvrdila nosnost aplikovaných didaktických úkolů. Dovedla mě prostřednictvím použitým metod k požadovanému prožitku, který by měl být patrný i z výsledného artefaktu.

5 REFERENCE

- 12/15, P. a., & Kafka, I. (1988). *Jeden starší - Jeden mladší*. Praha: Odbor školství a kultury Prahy 9.
- Beránek, J., Gebauer, K., Neumann, I., & Ondračka, P. (1988). *12/15 Pozdě, ale přece*. Praha: Odbor školství a kultury ONV Praha 9.
- Bláha, J. (1993/94). České výtvarné umění v šedesátých letech II. Konstanty. *Výtvarná výchova*, stránky 37-46 .
- Bláha, J. (1993/94). České výtvarné umění v šedesátých letech I. Proměny. *Výtvarná výchova*, stránky 19–28.
- Bláha, J. (2001). *Estetická výchova pro střední školy, 2. díl*. Praha: Scientica.
- Bregantová, P. (2007). *Dějiny českého výtvarného umění; [Díl] 6, [část] 1. 1958-2000*. Praha: Academia.
- Bregantová, P., & kol. (2007). *Dějiny českého výtvarného umění; [Díl] 6, [část] 2. 1958-2000*. Praha: Academia.
- Brůža, O. (2010). *PRÁVNÍ PŘEDCHŮDCI UNIE VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ ČESKÉ REPUBLIKY*. Získáno 7. 5 2016, z UNIE VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ ČESKÉ REPUBLIKY:
http://www.uvucr.cz/archiv/pravni_predchudci_uvucr.html
- Drury, R., & kol. (2010). *Petr Pavlík, Poutnice v labyrintu*. Praha: Gallery.
- Gabriel, J. (1988). Pozdě, ale přece. *Zemědělské noviny 05/10* .
- Hůla, J. (1988). Čtvrt na jednu v Kolodějích. *Svobodné slovo 05/12*.
- Chalupecký, J. (1994). *Nové umění v Čechách*. Praha: H+ H.
- Jeřábek, J., Krčková, S., Hučínová, L., & kol. (2007). *Rámcový vzdělávací program pro gymnázia*. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze.
- JJ. (1988). Pozdě, ale často, Jeden starší - jeden mladší, Volné seskupení 12/15 a jeho hosté, Opět Lidový dům ve Vysočanech 11/08. *Večerní Praha*.

- Jungová, M. (2009). *Volné sekupení 12/15 Pozdě, ale přece*. Praha: Univerzita Karlova v Praze.
- Kafka, I., Hlaváček, J., & Machalický, J. (2006). *Ivan Kafka 1975-2005 : realizace pro krajinu, prostor a město*. Praha: ArtD.
- Kácha, P. (1988). Jeden starší - jeden mladší. *Svobodné slovo* 11/17.
- Kaplan, K. (1992). *Československo v letech 1953-1966*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Kitzbergerová, L. (2014). *Didaktika výtvarné výchovy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta.
- Klimešová, M. (1988). Pozdě, ale přece... *Ateliér, čtrnáctideník Svazu českých výtvarných umělců* č. 5, str. 1.
- Komárková, J. (1988). Koloděje - středem čeho? *Večerní Praha* 05/05.
- Kosatík, P., & Husák, J. (2016). *Češi 1977, Jak z rock'n'rollu vznikla Charta 1977*. Praha: Edice ČT, Mladá fronta.
- Kováč, P. (1988). Sdružení 12/15 a hosté. *Rudé právo* 11/12.
- Kroutvour, J. (2001). *Suterény Vybrané kritické texty 1963-2000*. Praha: H&H.
- Kříž, J., Majer, D., & Tetiva, V. (2007). *Michael Rittstein Vlhkou stopou / a moist trail*. Gallery.
- Kusák, A. (1966). Hovory 3. *Výtvarná práce XIV* č. 10, str. 6.
- Lahoda, V., & Srp, K. (2000). *České umění 1900 - 1990 Ze sbírek Galerie hlavního města Prahy / dům U zlatého prstenu*. Praha: Galerie hl. města Prahy.
- Machonin, P. (2005). *Česká společnost a sociologické poznání (Problémy společenské transformace a modernizace od poloviny šedesátých let 20. století do současnosti)*. Praha: ISV nakladatelství.
- Pacner, K. (2001). *Osudové okamžiky Československa*. Praha: Albatros.
- Roeselová, V. (2001). *Didaktika výtvarné výchovy V., nejen pro základní umělecké školy*. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy.
- Sedláková, L. (2009). *Ivan ouhel (texty)*. Praha: Gema Art.

Sedláková, L., & Ouhel, I. (2009). *Ivan Ouhel (hledání)*. Praha: Gema Art.

Slavická, M. (1988). Jeden starší Jeden mladší. *Ateliér, čtrnáctideník Svazu českých výtvarných umělců* č.19.

Ševčík, J., Morganová, P., & Dušková, D. (2001). *České umění 1938-1989: programy*. Praha: Academia.

Třeštík, D. (2008). *Zápisník a jiné texty k dějinám*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

Vaculík, L. (1990). *Český snář*. Praha: Atlantis.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 Květa Válová, členka Trasy 54, Rozloučení, 1958	11
Obrázek 2 Vladimír Boudník, 1959 - 1965	13
Obrázek 3 Demonstrace jednoho 1964, Milan Knížák.....	14
Obrázek 4 Film Sedmikrásky Věry Chytilové, 1967.....	17
Obrázek 5 Divadlo Semafor, Jonáš a tingltangl, 1962.....	17
Obrázek 6 Ilustrace Jiřího Husáka z knihy Češi 1977, Jak z rock'n'rollu vznikla Charta 1977	21
Obrázek 7 Karel Pauzer, Psí rodina, 1988.....	22
Obrázek 8 Bohumil Zemánek, Bohouš, 1978-9.....	22
Obrázek 9 Kurt Gebauer, Plavkyně, 1969 - 74	24
Obrázek 10 Kurt Gebauer, Zdraviči, umístění 1987	26
Obrázek 11 Ivan Kafka, Vymezení, 1981.....	27
Obrázek 12 Jiří Beránek, Skalní město, 1979	28
Obrázek 13 Jiří Načeradský, Dualita, 1987	29
Obrázek 14 Proměna tvorby Jiřího Sopka, vlevo Tajemství, 1968, vpravo Počítadlo, 1981.....	30
Obrázek 15 Ivan Ouhel, Otec, 1975.....	32
Obrázek 16 Petr Pavlík, Vohnout, 1978.....	33
Obrázek 17 Vladimír Novák, Dvě figury, 1983	33
Obrázek 18 Václav Bláha, Monumenty, 1988.....	34
Obrázek 19 Michael Rittstein, Prádelna 1975	36
Obrázek 20 Tomáš Švéda, Strom, 1988	37
Obrázek 21 Jaroslav Dvořák, Hnízdo, 1983.....	37
Obrázek 22 Společná fotografie členů volného seskupení 12/15. Třetí řada zleva: J. Načeradský, M. Rittstein, P. Pavlík, J. Sopko, T. Švéda, V. Novák. Druhá řada zleva: V. Bláha, K. Gebauer, I. Kafka, I. Ouhel. První řada zleva: J. Beránek, J. Vomáčka (manažer), J. Dvořák, 1989	40
Obrázek 23 Zakládací dopis Volného seskupení 12/15, únor 1988	41
Obrázek 24 Obálka katalogu první společné výstavy Pozdě, ale přece	43
Obrázek 25 Pozvánka na první výstavu Pozdě, ale přece, návrh Ivan Kafka,	44
Obrázek 26 Vzájemné obdarovávání 12/15 a Tvrdohlavých na výstavě v Kolodějích, 1988.....	46
Obrázek 27 Michael Rittstein, Lokální historka, 1983	54
Obrázek 28 Kurt Gebauer, Trpaslík čepice _ Trpaslík pomník, 1985.....	55
Obrázek 29 Vlastní práce - Všechno je jinak, 2016.....	61
Obrázek 30 Vlastní práce - Všechno je jinak, 2016.....	61

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Akademický rok: 2014/2015

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Jméno a příjmení: **Miroslava Mayerová**

Studijní program: **Specializace v pedagogice**

Studijní obor: **Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání**

Obor práce: **Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání**

Děkan fakulty Vám podle zákona č. 111/1998 Sb. určuje tuto bakalářskou práci:

Téma práce: **Skupina 12/15 a její místo v českém umění druhé poloviny 20. století**

Jazyk práce: **čeština**

Zásady pro vypracování:

Teoretická část: V teoretické části práce se zaměřte na genezi výtvarného seskupení 12/15. Pozdě, ale přece v rámci dobových kontextů a stavu umění od přelomu 50. a 60. let (nástup druhé avantgardy) do 2. poloviny 80. let dvacátého století v Čechách. Pozornost soustřeďte především na období normalizace, kdy budoucí členové seskupení vstupovali do výtvarného života s vyvrcholením zásadních proměn formujících se ve druhé polovině osmdesátých let, kdy skupina vznikla. Teoretickou část uzavřete první výstavou skupiny 12/15 v Kolodějích. (kvůli návaznosti budoucí diplomové práce)

Didaktická část: Zkoncipujte výtvarný projekt, jehož východiskem bude beseda o umělcích skupiny 12/15, s důrazem na výstavu Jeden starší, jeden mladší. Ta bude inspirací pro žáky k osobnímu výběru umělce skupiny, s kterým budou "vystavovat".

Praktická část: Na obdobném principu postavte i vaši výtvarnou část

Seznam odborné literatury:

BREGANTOVÁ P. a kol. Dějiny českého výtvarného umění; [Díl] 6, [část] 2. 1958-2000, Academia, Praha, 2007

CHALUPECKÝ J.: Nové umění v Čechách, H+H, Praha, 1994

KAFKA I., 1975-2005: realizace pro krajinu, prostor a město, Art D, Praha, 2006

OUHEL I., texty: Galerie Gema v Kolowratském paláci v Praze od 22.10. do 29. 11. 2009, Gema Art, Praha, 2009

PAVLÍK, P., Umění a život v Čechách aneb umění žít v Čechách, Středoevropská galerie a nakladatelství, Praha, 1997

PETRÍČEK, M.: Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé, Herrmann, Praha, 2009

RITTSTEIN M., Vlhkou stopou: a moist trail: Národní galerie v Praze, Veletržní palác, prosinec 2007- duben 2008 / Gallery, Praha, 2007

ROESELOVÁ, V.: Didaktika výtvarné výchovy V., nejen pro základní umělecké školy. přeprac. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2003

ŠEVČÍK J., MORGANOVÁ P., DUŠKOVÁ D.: České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty, Praha, 2001

Vedoucí bakalářské práce: **doc. PhDr. Bláha Jaroslav, Ph.D.**

Oponenti:

Konzultanti:

Datum zadání bakalářské práce: 3.3.2015

Termín odevzdání bakalářské práce: dle harmonogramu příslušného akademického roku

.....
Student

.....
Vedoucí katedry

V Praze dne 18.3.2016

6 PŘÍLOHY

Obr. 1 Pozdě, ale přece.....	71
Obr. 2 Pozdě, ale přece..., pokračování článku	72
Obr. 3 Článek Jeden starší Jeden mladší	73
Obr. 4 Čtvrt na jednu v Kolodějích	74
Obr. 5 Koloděje - středem čeho?	75
Obr. 6 Pozdě, ale často	76
Obr. 7 Pozdě, ale přece.....	77
Obr. 8 Jeden starší - jeden mladší.....	78
Obr. 9 Sdružení 12/15 a hosté	79
Obr. 10 Foto z interiéru výstavy v Kolodějích, 1988	80
Obr. 11 Všechno je jinak, 2016, koláž fotek	81
Prohlášení.....	82
Evidenční list.....	83

Obr. 1 Pozdě, ale přece

Pozdě, ²⁵⁷⁹³ ale přece . . .

V Kolodějské jízdně uspořádalo jedenáct malířů a sochařů výstavu, kterou s humornou nadsázkou nazvali 12/15 – rozuměno patnáct minut po dvanácté –, parafrázující oblíbené rčení „pozdě, ale přece“. Otevřené společenství těchto výtvarníků, v podstatě dnes již zralých tvůrčích osobností, jejichž dílo jsme poznávali v posledních letech na individuálních i kolektivních výstavách, není samozřejmě náhodné. Vyplynulo z mnohaleté praxe a společného studia na Akademii výtvarných umění v Praze, především však z potřeby vytvářet podnětné konfrontační klima a setkávat se „v kolektivu názorově rozdílných autorů, kteří se pokusí vzájemně respektovat odlišné výtvarné přístupy.“ Výstava vyvolala rozporný zájem široké veřejnosti, ale i odborné kritiky. Vybízí k podstatným a vždy aktuálním otázkám tradice, kontinuity a názorové původnosti, diskutovaného generačního problému dnešních čtyřicátníků a celkové situace uměleckých tendencí osmdesátých let.

Recenzi k této výstavě, která čerá hladinu našeho výtvarného života, přinášíme na třetí straně.

/s/

Zdroj: (Klimešová, 1988)

25744 7 Pozdě, ale přece . . .

V sedmdesátých letech jsme byli svědky pozvolného nástupu generace autorů narozených převážně v druhé polovině čtyřicátých let. Setkávali jsme se s nimi v pražské Galerii mladých a často také na výstavách v divadle v Nerudově ulici, které bylo neformálním centrem názorových konfrontací. Své postoje si generace poprvé formulovala v souvislosti s výstavou mladých, kterou uspořádal SCVU v roce 1976. Jistou reakcí na tuto výstavu byly pak ve dvou následujících letech Konfrontace I v Makromolekulárním ústavu (1977) a Konfrontace II v Mikrobiologickém ústavu v Krči (1978). Na přelomu 70. a 80. let se pak podařilo uspořádat několik dalších širěji koncipovaných výstav, které se pokusily zachytit aktuální stav generace a pokoušely se tolerovat rozmanité možnosti současného výtvarného vyjádření. Mladí autoři vystavili obrazy, plastiky, kresby a grafiku na dvoudílné výstavě Člo-

věk (Prostor člověka), realizované v roce 1980 v Dobříši, a o rok později se sešli jednak v Hájence ve Hvězdě (Kresba a grafika) a na výstavě prací žáků prof. Paderlíka v Táboře (Táborské setkání).

Většina dnešních členů „volného sdružení“ 12/15 se podstatnou měrou účastnila těchto aktivit a skutečný základ tohoto sdružení také vznikl hned v počátcích této etapy. Jména několika malířů jsme si už tehdy zvykli vyslovovat současně vzhledem k jejich společnému studiu na střední odborné škole výtvarné a na AVU, ale především s vědomím jejich vzájemné osobní soudržnosti, která z nich už tehdy vytvářela autoritativní skupinu (Václav Bláha, Vladimír Novák, Ivan Ouhel, Petr Pavlík, Michael Rittstein, Jiří Sozanský). Na počátku 80. let už tato skupina s menšími obměnami vystoupila na výstavách v Karlových Varech a Sokolově (1981), v Galerii Fronta v Praze (1982) a později především na dvou konfrontačních výstavách mezigeneračních (Gong Vysočany, 1983; Lidový dům, 1987). Jejich raná tvorba se řadila k radikálním projevům generace, stále však zůstávala v podstatě „tradiční“ svým důrazem na obraz, a to i v pozdější době, kdy jejich existence se zdála být značně otřesena. Komplikovaný vývoj českého výtvarného umění v osmdesátých letech přivedl tyto autory načas do postavení „akademiků“ a později k nutnosti reagovat na nové možnosti expresivních tendencí v malbě. Rychlý nástup v druhé polovině 70. let jim vytvořil příznivé podmínky pro další tvorbu, zároveň však pro ně znamenal velmi závazující pozici, která jim další vývoj bezesporu neusnadnila. I v této době si však příslušníci této „neprohlášené“ skupiny uchovali svoji soudržnost a v minulém roce se rozhodli – podobně jako někteří nynější mladí autoři – existenci svého sdružení potvrdit i veřejně. V situaci, která na umělce klade mnohdy vážné existenční nároky, znamenal ovšem tento krok velké povzbuzení.

Zmiňovaní malíři, posléze bez J. Sozanského, rozšířili své řady o dva sochaře (Jiří Beránek, Kurt Gebauer) a další dva malíře (Jaroslav Dvořák, Tomáš Švéda). Členem sdružení se stal i Ivan Kafka, zástupce pozdního českého konceptualismu, a jako host, ale především vlastně jako nositel kontinuity zde figuruje Jiří Načeradský. Je ovšem třeba uvědomovat si, že tato sestava je jen jednou z možností generace, generaci nelze přirozeně vymezit prací desítky autorů. Žádné sdružení nemůže dát ucelený obraz o celé generaci a nebylo tomu tak ani v minulosti. Vždy existovaly názorové a zájmové skupiny a snad by i nyní bylo namístě přiznat jejich vyhraněnost.

něnost.

Na výstavě 12/15 v Kolodějích u Prahy se setkáváme s pracemi posledních dvou let. Řada z nich vznikla přímo pro tuto výstavu, v měřítku odpovídajícím prostoru zámecké jízdárny. Výstava nepřináší žádné překvapivé proměny, ale je spíše svědectvím o průběžné aktivitě a ustálenosti tvůrčích postupů jejích autorů. Výtvarně i obsahově nejpřesvědčivěji zde vyznívají malířské kolekce I. Ouhela a P. Pavlíka, „Volání“ sochaře J. Beránka a objekt I. Kafky. K dílím výsledkům, jak je tato výstava naznačuje, bude však jistě možno vrátit se později s potřebným odstupem.

Každá tato velkoryse koncipovaná výstava klade ovšem i řadu obecnějších otázek a vede nás k zamyšlení nad smyslností zvláštní lidské posedlosti, kterou je výtvarná tvorba. Výtvarná tvorba nepatří mezi obvyklá povolání. Nestačí k ní ani pouhé chtění, ani samotný talent. Tato tvorba si žádá vyhraněných osobností, které dokáží diváka přivést na práh tajemného pomezí skutečnosti a tušeného světa neuchopitelných přeludů lidského bytí. Stále znovu musí umělec podstupovat riziko tvorby, které vytváří její živé jádro a opravňuje její existenci. V tom je ovšem sám. A je na nás, abychom toto jádro hledali s čistou myslí a touhou po pravdě.

Marie Judlová

Zdroj: (Klimešová, 1988)

STRANA 4

64707

Jeden starší Jeden mladší

Ohlédnutí za výstavou

Takový název nesla, podle mého soudu, jedna z nejzajímavějších výstav letošní sezóny, která nedávno skončila v Lido-vém domě v Praze-Vysočanech.

Nejprve k samotné koncepci výstavy. Nebyla tzv. konfrontací, v níž by šlo ve skrytu o to, kdo je „lepší a kdo horší“, nebyla ani prostou přehlídkou tvorby určitého uměleckého okruhu bez ideje a vnitřní příčiny ke společnému předvedení. Výstava měla koncepci i důvody k zveřejnění, avšak ty byly skryté, nestínily a nepřekážely vystaveným dílům, scénář nepreferoval ani nepotlačoval žádného z autorů. Pořadatelům, volnému sdružení 12/15, šlo o předvedení současného i nedávného výtvarného kontextu, v němž jejich tvorba vzniká, ukázat, na co navazuje, s čím souvisí. Zároveň vytvořili typ expozice, který odpovídá trendu pluralistických vztahů mezi umělci i uměleckými směry. Výstava prezentovala výtvarné vztahy, které se rozvíjejí prostorově, nikoliv lineárně, vytvořila obraz, jistě neúplný a částečný, soudobé umělecké scény a pole pro kulturní sebereflexi. Vážný byl i etický moment výstavy – zařazení děl dvou nedávno zesnulých umělců Libora Fáry a Čestmíra Kafky a přizvání autorů, kteří měli doposud jen nevelké výstavní možnosti, ale jejichž tvorba do českého výtvarného kontextu patří.

Co tedy šlo vypořádat, vyčíst z této výstavy? Rozhodla jsem se pro takový pohled, který výstava snad přímo nenabízí, ale ke kterému odkazuje, umožňuje jej, navádí na téma – prodloužení díla v čase, v čase a prostoru české kultury. Nepůjde ani tak o stylové souvislosti, ale o různá mentální příbuzenství.

Formální vytříbenost, cit pro senzuální hodnoty malby, homogenost obsahu a formy, krátce přednosti pařížské školy, jejíž vliv patří mezi komponenty české moderny – to jsou kvality českého malířství na výstavě zastoupené obrazy Jana Baucha. Budu-li nyní hovořit o reminiscencích na „vídeňskou školu“ (pro upřesnění toho, co mám na mysli, uvedu hlavní představitele jednotlivých uměleckých médií – Robert Musil, Arnold Schönberg, Egon Schiele), jedná se mi o některé rysy duchovního prostoru střední Evropy, k němuž náležíme, tedy rysy neodvozené, ale vlastní i české kultuře a dobře patrné například na raném Fillově díle. Jejich zjednodušená charakteristika by mohla být – zdroj imaginace v podvědomí, bolestný prožitek, expresionistické výrazové prostředky. Takovou reminiscenci vy-

ný prožitek, expresionistické výrazové prostředky. Takovou reminiscenci vyvolaly obrazy sester Květy a Jitky Válových, Michaela Rittsteina, Tomáše Raf-la, Jiřího Načeradského, Vladimíra Nováka. „Vídeňská atmosféra“ pozdějšího data (Günter Brus, Hermann Nitsch) byla přítomna i v konceptuálním objektu Tomáše Rullera. Surrealismus vklíněný do českého umění v třicátých a poválečných letech se stal vážným a stále inspirativním ložiskem. Surrealistické východisko je patrné v „abstraktních obrazech“ Petra Pavlíka a Tomáše Švédy a samozřejmě v tvorbě Petra Oriška, Jaroslava Vožniaka a Bedřicha Dlouhého. Avšak i zde se jejich tvorba daleko více váže k středoevropskému klimatu nežli k francouzské kolébce surrealismu. Českým uměním se táhne jazykatá nit tiše se odvíjející od obrazů Josefa Šímy poetická, niterná, skromná a hluboce prožitá tvorba, k níž na výstavě náleží obrazy Ivana Ouhela a Františka Hodonského. Přestože znám mnohé z obrazů Jiřího Sopka, teprve zde jsem si uvědomila, že některé pokračují a rozvíjejí obsahové poselství Františka Kupky. Čisté abstrakci se v Čechách nikdy nedařilo a tak i zde byla zastoupena jen třemi obrazy Jiřího Matouška, Rudolfa Němce a Františka Dvořáka. V českém moderním sochařství je několik již tradičně zakořeněných linií. K odkazu klasického antického umění v moderním sochařství se hlásily skulptury Olbrama Zoubka, gotickou genezi vykazovalo dílo Stanislava Kolíbalu, objekt Ivana Kafky, přes své konceptuální východisko, pro mne náhle a překvapivě, odkázal svou čistotou myšlenky a vztahem k prostoru k architektonickému umění pražských raně barokních zahrad. Sochy Kurta Gebauera a Jiřího Beránka nesou některé z rysů naší mentality odražené daleko více v literatuře nežli ve výtvarném umění (opět pro upřesnění toho, co mám na mysli, uvedu některé z nich – humor jako poezie, gag jako sebeobrana, hereze jako způsob porozumění) a v tom je jejich zvláštní význam.

Všeho všude jedna nevelká výstava a kolik odkazů z ní lze vyčíst! Kolik uměleckých gest se náhle propojuje v čase a vytváří tak podivuhodný prostor naší výtvarné kultury.

Milena Slavická

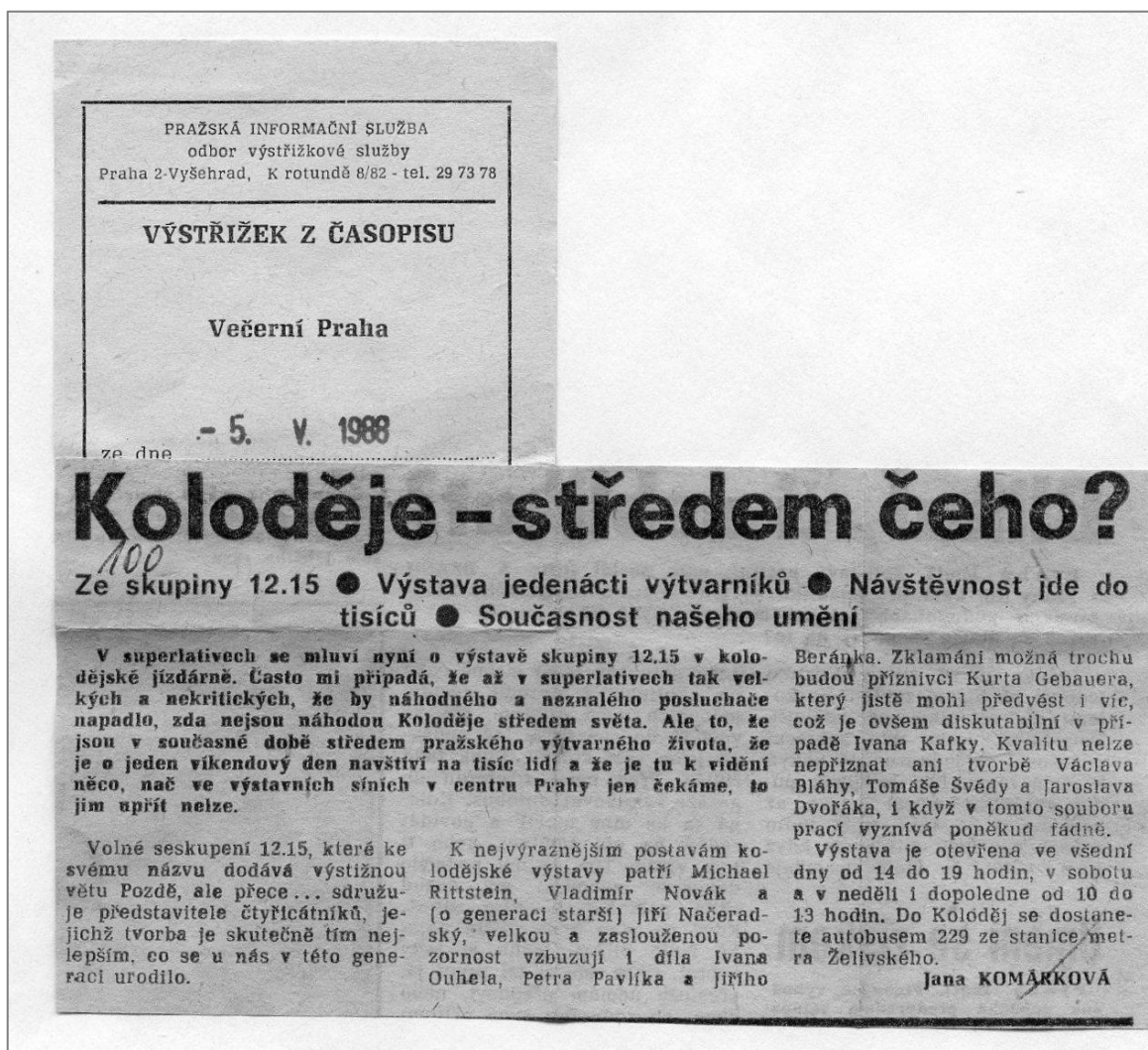
Zdroj: (Slavická, 1988)

Obr. 4 Čtvrť na jednu v Kolodějích



Zdroj: (Hůla, 1988)

Obr. 5 Koloděje - středem čeho?



Zdroj: (Komárková, 1988)

Obr. 6 Pozdě, ale často

Pozdě, ale často — 8. listopadu 1988

Jeden starší — jeden mladší • Volné seskupení 12/15 a jeho hosté •
Opět Lidový dům ve Vysočanech

Možná že se členové volného seskupení 12/15, které má v názvu dovětek pozdě, ale přece, i jeho příznivci budou za slovo často v titulku zlobit. Ale faktem je skutečnost, že se s výstavou z jejich tvorby můžeme setkat v krátké době už podruhé, i to, že ono »čas-to« je miněno ne jako konstatování, ale jako přání, aby jim možnost časté prezentace jejich tvorby na veřejnosti byla dávana i na dále.

Dalším faktem je však to, kde se s jejich díly můžeme setkat. Poprvé to byly Koloděje, nyní Lidový dům ve Vysočanech, tedy zdaleka ne výstavní síně v centru Prahy. Tam také mají plány na roky dopředu, proto je dobře, že existuje někdo či něco — zde konkrétně odbor školství a kultury Prahy 9, který má prostory i schopnost připravit výstavu operativně, aktuálně, v krátkém termínu a předvést na ní tvůrce, které právě v těch oficiálních výstavních prostorách většinou marně hledáme. Dokonce dovede tyto expozice vybavit velmi pěknými katalogy, v případě té současné je to soubor barevných pohlednic s díly vystavujících autorů.

Jeden starší — jeden mladší, tak zní podtitul výstavy a znamená, že každý ze sdružení 12/15 navrhl jako hosta mladšího a staršího autora, takže kro-

mě prací například M. Rittsteina, V. Nováka, I. Ouhela, J. Načeradského, K. Gebauera, J. Beránka a dalších tu uvidíme i obrazy J. Baucha, sester Válových, J. Sopka, F. Hoďonského, objekt T. Rullera či plastiky O. Zoubka. Nelze jmenovat všechny, ale zastoupeno je na třicet výtvarníků. Pozvat hosty byl nápad šťastný, vznikla tím zajímavá kolekce, která má, jak se píše v katalogu, »připomenout existující (a někdy i neexistující) souvislosti mezi autory různých generací a názorů«.

Expozici můžete v Lidovém domě navštěvovat do 20. listopadu.

V Lidovém domě
na výstavě volného sdružení 12/15 a jeho hostů se můžete setkat i s obrazy J. Sopka. Ten na našem snímku se jmenuje Stoleček.

Snímek: archiv



Zdroj: (JJ, 1988)

PRAŽSKÁ INFORMAČNÍ SLUŽBA
VÝSTŘÍŽKOVÁ SLUŽBA
Praha 2-Vyšehrad, K rotundě 8/82 - tel. 29 73 78

VÝSTŘÍŽEK Z ČASOPISU

Zemědělské noviny, Praha

10 V 1988

APCHIU
26257

100



Pozdě, ale přece

Kdo nebyl v sobotu 23. dubna ve čtvrt na jednu v kolodějské jízdárně na vernisáži první výstavy volného sdružení 12/15, ten neuvěří, a Praha něco takového již léta nezažila. Téměř na tisíc návštěvníků, známí výtvarníci i nováčci, milovníci umění a podivíni, sběratelé i Classic Rock'n'roll band. Všichni daleko od lhostejnosti, ale blízko modernímu umění.

V úvodu výpravného katalogu se uvádí: „První dokumentace prací autorů volného sešupení 12/15 je reakcí na současné podmínky, neumožňující v dostatečné míře spontánní spolupráci ani konfrontaci umělců. Vychází z potřeby změnit tuto situaci v kolektivu názorově rozdílných autorů, kteří se pokusí vzájemně respektovat odlišné výtvarné přístupy.“ Naskytá se tedy otázka: splňuje výstava to, co si její iniciátoři od ní slibovali?

Vedle inspirujících děl, která svět pouze nezdvoují a esteticky nezkrášlují, ale naopak prohlubují a obohacují o nové rozměry, nabízí výstava i díla mírně řečeno problematická. Některá z nich mají až nebezpečně blízko k postmodernistickému kýčl, zpochybňují címu samu upřímnost a autenticitu výpovědi (M. Rittstein). U druhých je míra inspirace, přesnější závislosti na světových umělcích tak zřejmá, že přes veškerou, místy až křečovitou snahu, působí jen odvozeně a nudně (V. Bláha). V lepším případě jsou svědectvím bezradnosti, jak ještě jednou přesáhnout svůj někdejší a lepší stín, což je případ J. Načeradského.

Výstava však nabízí i tvorbu těch výtvarníků, kteří jsou schopni podnětně zaujmout, umělecky i intelektuálně nás

obohatit. Třeba I. Kafka, jehož celá činnost vychází jak z nejaktuálnějších tendencí, tak z nutnosti něco podstatného sdělit. Navíc vše je uděláno — od návrhu až po realizaci — inteligentně a s ojedinělým citem pro materiál a barvu. Daleko od toho, aby spoléhal pouze na svůj talent a zručnost je T. Švéda. Jeho plátna, v nichž příroda jako „energie — hmota manifestuje pro člověka tvary věcí“ vyznačují hloubkou modré i odrazem původního, téhož metafyzického světla. K poloze, v níž má imaginace blízko až ke vtipu na náš účet, se opět představuje K. Gebauer. Jeho sochy (vskutku ještě sochy?) jsou potměšilé, stejně jako vážné, nikoli reprodukcí, ale tvůrčí, jsou schopné i řádně zchladiť naše vlastní narcistické sklony.

Přes všechny výhrady je dobře, že výstava 12/15, která potrvá až do 29. května, se uskutečnila. Pozdě, ale přece, neboť o poslání a smyslu vskutku moderního umění se příliš dlouho mlčelo. A je třeba si jen přát a doufat, že se tvorba zúčastněných výtvarníků alespoň v těch nejvybranějších dílech, stane tím, čím by bytostně měla být: tvůrčím rizikem, skutečným objevem i obsažnou svobodou.

Jan GABRIEL

Obr. 8 Jeden starší - jeden mladší



Zdroj: (Kácha, 1988)



APCHU
S 440099

SOBOTA

RUDÉ PRAV

ORGÁN ÚSTŘEDNÍHO VÝBORU KOMUNISTICKÉ STRANY ČESKOSLOV

K VÝSTAVĚ V DĚLNICKÉM DOMĚ V PRAZE 9 RUDÉ PRAVO ●
 Sobota 12. listopadu 1988

Sdružení 12/15 a hosté

Poprvé se volné seskupení nazvané 12/15, které sdružuje několik kvalitních výtvarníků střední generace, představilo letos veřejnosti na samostatné výstavě v Kolodějských nedaleko Prahy. Nyní vystupují znovu i se svými hosty v Dělnickém domě v Praze (do 20. 11.). Tato konfrontace s vrstevníky nebo i staršími či mladšími kolegy dopadá pro ně velice příznivě a současně podtrhává jejich přínos současně tvorbě. Platí to zejména o třech protagonistech 12/15: Ivanu Ouhelovi, Michaelu Rittsteinovi a Jaroslavu Dvořákově.

Rád bych upozornil jmenovitě na Jaroslava Dvořáka, už proto, že jeho soubor v pražské Nové síni i na výstavě 12/15 v Kolodějských působil (podle mne) rozpačitě. Jeho Noční lovci však jednoznačně dominují celé nynější výstavě svou malířskou kulturou, zpracováním námětu i osobností pojetí. Z dalších členů 12/15 stojí za pozornost Petr Pavlík a Vladimír Novák, oba mohou dávat lekcce Jitce a Květě Válovým nebo Františku Dvořákově v tom, jak dát obrazu výtvarnou i duševní hloubku. Žel, kolodějské rozpaky se na dále pojí k další z osobností 12/15 — Kurtovi Gebauerovi. Kam se vytratila ona pověstná nápaditost a jemný humor, jímž okouzloval třeba ve Vojanových sadech anebo na posledním kanadském EXPO?

Z hostů asi nejvíce zaujmou vrstevníci. Zejména Petr Orišek. Jeho kůň měnící se v kostru vymřelého zvířete byl v malém modelu zastoupen už na svazové přehlídce v Máněsu. Nyní plastika nabyla životní velikosti, dokumentující technické mistrovství svého tvůrce. Vedle Jiřího Beránka z 12/15 je to nejpřesvědčivější sochařské vystoupení výstavy. Tato plastika nazvaná Zánik se přitom dotýká tak závažného problému, jakým je vymírání živočišných druhů, které s sebou ve stále větším měřítku přináší moderní civilizace. Na krajinu a vztah člověka k ní je zaměřena programově tvorba Františka Hodonského, který i obrazem vystaveným zde prokazuje svoji osobitou návaznost na tradici české malby. Koloběh přírody a lidského života je téma-

tem působivého obrazu Jiřího Sopka. Jisté rozčarování však vyvolává jinak přesvědčivá tvorba Ivana Bukovského a také Tomáš Rafl měl na nedávné výstavě v pražské Galerii bratří Čapků působivější obrazy.

Ze starších tvůrců připomeňme Jana Baucha, s jehož dramatickým malířským rukopisem se dobře doplňují plastiky Olbrama Zoubka, zejména obě ženské postavy. Cit pro humor (kromě působivé pocty Duchampovy od L. Fáry) najdeme u Bedřicha Dlouhého. Jeho Krajkař je úsměvná parafráze na Místra Vermeera s použitím Disneyova populárního hrdiny. Obraz nutí i k zamýšlení — jaký je vlastně v našem století rozdíl mezi tzv. »vysokým« a »nízkým« uměním? Pozornost si zaslouží kultivovaná technika Bedřicha Dlouhého, což bylo v tomto případě o to zajímavější pro toho, kdo trochu zná tvorbu velkého holandského realisty. Někdy však pouhé soustředění na čistotu formy může jako výsledek přinést chladnou racionalizaci, ztrácející něco

z toho, co umění moc potřebuje — vnitřní emocionalitu (S. Kolibal).

Přes náročnost (»o konečném výběru bylo rozhodnuto většinou 12/15«, stojí v nápaditém katalogu — souboru pohlednic) se výstava nevyhnula rozporným projevům. Rudolfu Němcovi bych doporučil výlet do Budapešti, aby se v novém Vasarelyho muzeu přiučil, jak se podobný obraz dělá na skutečně profesionální úrovni. Výtvarně kvalitní Benda by se měl zamyslet nad tím, co vlastně je smyslem tvorby. Proti němu i Bacon vypadá jako lyrický básník a tento anglický malíř znamená podle mne asi tak krajní mez, aby umění neztratilo své lidské souřadnice. Tomáš Ruller chodil nejspíš ještě do základní školy, když se to, co prezentuje jako svoje vyjádření, už v nejrůznějších podobách vystavovalo od New Yorku po Paříž. Možná se někdo s podobnými komplikacemi spokojuje, pro mne je to málo. Proti úsilí střední generace o svébytné navázání na výtvarné tradice česká, případně středoevropská, potvrzuje tento příklad, že mladí autoři si občas hledání usnadňují přejímáním a aplikací hotových receptů. Jistě lze počítat s dočasným efektem, ale viděno z širšího pohledu to nemá perspektivu. Připomínka k vystaveným dílům by se mohlo najít i více. Není třeba škoda takového úsilí Ivana Kafky, když jde jen o věc pro jednorázové použití, bez šance na širší společenské uplatnění třeba v architektuře. Přitom jeho úprava kolodějského katalogu 12/15 by mohla být slabikářem užité grafiky.

Celkově řečeno je výstava opět potvrzením klíčového postavení střední generace, která dnes formuje podobu českého umění. Jistě by si zasloužila širší přehlídku a konfrontaci i jejich dalších zástupců. Tento úzký výběr mohl jen něco naznačit. Nebyla by proto zajímavá taková expozice v Máněsu i s šancí pro uplatnění generačních vrstevníků z řad teoretiků a historiků umění?

PETER KOVÁČ

1988

12

LISTOPAD

Obr. 10 Foto z interiéru výstavy v Kolodějích, 1988



Zdroj: (Klimešová, 1988)

Obr. 11 Všechno je jinak, 2016, koláž fotek



Zdroj: vlastní

PROHLÁŠENÍ

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta M. D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1

Prohlášení žadatele o nahlédnutí do listinné podoby závěrečné práce před její obhajobou

Závěrečná práce:

Druh práce	Bakalářská práce
Název práce	Skupina 12/15 a její místo v českém umění druhé poloviny 20. století
Autor práce	Miroslava Mayerová

Jsem si vědom/a, že závěrečná práce je autorským dílem a že informace získané nahlédnutím do zveřejněné závěrečné práce nemohou být použity k výdělečným účelům, ani nemohou být vydávány za studijní, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost jiné osoby než autora.

Byl/a jsem seznámen/a se skutečností, že si mohu pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny závěrečné práce, jsem však povinen/povinna s nimi nakládat jako s autorským dílem a zachovávat pravidla uvedená v předchozím odstavci tohoto prohlášení.

Jsem si vědom/a, že pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny dané práce lze pouze na své náklady a že úhrada nákladů za kopírování, resp. tisk jedné strany formátu A4 černobíle byla stanovena na 5 Kč.

V Praze dne

Jméno a příjmení žadatele	
Adresa trvalého bydliště	

EVIDENČNÍ LIST

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta
M. D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1

Prohlášení žadatele o nahlédnutí do listinné podoby závěrečné práce**Evidenční list**

Jsem si vědom/a, že závěrečná práce je autorským dílem a že informace získané nahlédnutím do zveřejněné závěrečné práce nemohou být použity k výdělečným účelům, ani nemohou být vydávány za studijní, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost jiné osoby než autora. Byl/a jsem seznámen/a se skutečností, že si mohu pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny závěrečné práce, jsem však povinen/povinna s nimi nakládat jako s autorským dílem a zachovávat pravidla uvedená v předchozím odstavci tohoto prohlášení.

Poř. č.	datum	Jméno a příjmení	Adresa trvalého bydliště	Podpis
1.				
2.				
3.				
4.				
5.				
6.				
7.				
8.				
9.				
10.				